



مركز دراسات الوحدة العربية

جامعة الأمم المتحدة

مكتبة المستقبلات العربية البديلة
الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع
في الوطن العربي

الهوية القومية في السينما العربية

كمال رمزي
عدنان مدانات
سمير فريد
هاشم النحاس

إشراف
عبد المنعم تليمة

هذا الكتاب

لعل السينما، والتلفزيون اليوم، من أهم وسائل الاتصال بالجماهير وأخطرها. ووجه الاهمية يكون بسعة جمهور السينما بالنسبة إلى جمهور الكلمة المكتوبة مثلا. ووجه الخطورة يكمن في ان السينما لا تتطلب من مشاهدها مستوى ثقافياً أو فكرياً معيناً - مثلما يتطلبه الكتاب من قارئه. ومن هنا يمكن أن تعتبر السينما أكثر وسائل الاتصال تأثيراً في جمهورها عن طريق الصورة والصوت والكلمة (المهموسة أحياناً) التي تجد طريقها الى نفس المشاهد من دون جهد يبذله، بل من دون وعي خاص بأنه تلقاها وتأثر بها.

والكتاب الحالي يحاول أن يستعرض ما كانت عليه السينما العربية خلال مسيرة تزيد على الستين عاماً، وبصورة خاصة تحسسها بمسؤولياتها تجاه مشاهديها، وتقديرها لقيمتها في رفع مستوى جمهورها فكرياً وجمالياً وتوجيهه في اتجاهات قومية ووطنية، بحيث تتظافر جهودها وجهود الكاتب المتوجه ذي الكلمة الصريحة النافذة. والبحوث التي يضمها هذا الكتاب تسعى، كل على طريقته، الى استكشاف نجاح المسؤولين في عالم السينما العربية، وبصورة خاصة المنتجين والمخرجين، في تحسس مشاكل عالمهم العربي المعاصر، الاجتماعية وحتى السياسية منها، والمساهمة في العمل على نقل صور تلك المشاكل - بأسلوب جمالي وحضاري رفيع وغير مبتذل - الى جمهورها لزيادة وعيه وتوجيهه الوجهة الصحيحة لمعالجتها، سياسياً واجتماعياً، على مستوى قومي وطني صحيح.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «سادات تاور» شارع ليون
ص.ب.: ٦٠٠١ - ١١٣ - بيروت - لبنان
تلفون: ٨٠١٥٨٢ - ٨٠١٥٨٧ - ٨٠٢٢٣٤
برقياً: «مرعربي»
تلكس: ٢٣١١٤ مارابي

الثمن: ١٩٤ ل.ل.
أو ما يعادلها

الهوية القومية
في السينما العربية





مركز دراسات الوحدة العربية
جامعة الأمم المتحدة

مكتبة المستقبلات العربية البديلة
الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع
في الوطن العربي

الهوية القومية في السينما العربية

كمال رمزي
عدنان مدانات
سمير فريد
هاشم النحاس

إشراف
عبد المنعم تليمة

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

بناية «سادات تاور» ـ شارع ليون ـ ص. ب. : ٦٠٠١ ـ ١٣ بيروت ـ لبنان
تلفون ٨٠١٥٨٢ ـ ٨٠١٥٨٧ ـ ٨٠٢٢٣٤ ـ برقياً: «مرعربي»
تلكس: ٢٣١١٤ فارابي

الطبعة الأولى

بيروت: تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٦

المحتويات

تقديم

عبدالمنعم تليمة (*)

وضع الدارسون والعلماء العرب الذين تولوا أمر مشروع «المستقبلات العربية البديلة» ـ الذي تنهض به جامعة الأمم المتحدة ـ خطة منضبطة لدراسة الواقع العربي الماثل، ولاستشراف آفاق المستقبل العربي المثال. أما موضوع «دور الآداب والفنون العربية باعتبارها عوامل وحدة وتنوع في الوطن العربي» فهو جزء من هذا المشروع العريض. ومن طبائع الأشياء أن درس التطور التاريخي للآداب والفنون العربية، انما يفصح عن العناصر القومية الموروثة، وعن عناصر التأثير والتأثر بين ما هو قومي وما هو أجنبي، كما أنه يعين على تصور خط تطور مستقبلي لهذه الآداب والفنون العربية. ومن طبائع الاشياء كذلك أنه يستحيل درس الابداع العربي ـ أدباً وفناً ـ في مشروع واحد، مهما يكن من سعة هذا المشروع، ومهما يكن من عدد العلماء والدارسين المرموقين المشاركين فيه، ومهما يكن من علو شأن الجهة العلمية القائمة عليه. ولهذا كله فإن الرأي قد استقر على الوقوف عند نوعين من الأدب العربي، وعند فنين من الابداع الفني العربي. أما النوعان الأدبيان فهما الشعر والرواية، وأما الفنان فهما العمارة والسينما. وكان لهذا الرأي أسانيده المقنعة: فالشعر هو النوع الأدبي الأصيل، والرواية هي النوع الأدبي المستحدث، والعمارة هي الفن العربي العريق، والسينما هي الفن المستحدث. ولا ريب في أن هذا التحديد انما يعين على درس قضايا المتوارث والمستحدث والتأثير والتأثر والتنوع والوحدة بصورة منهجية منظمة.

وثمة جوامع ومتشابهات من الحقائق التاريخية والاجتماعية تفسر نشوء الأنواع الأدبية والفنون العربية وتطورها وتعبيرها عن التنوع والوحدة في الوطن العربي، وتنبىء عن مستقبل هذه الانواع والفنون في اتجاهها المستقبلي الى بناء ثقافة عربية واحدة. وإلى جانب هذه الجوامع والمتشابهات العامة فإن لكل واحد من هذه الأنواع والفنون حقائقه الخاصة ومشكلات تطوره اللصيقة به. ويهمنا هنا فن السينما. وكل راصد لنشوء فن السينما في الوطن

(*) استاذ اللغة العربية وآدابها ـ جامعة القاهرة.

العربي ـ منذ ما يقرب من ستة عقود ـ ولحقائق أوضاعه الراهنة، يجد أن هذا الفن يوجه الى درس مشكلات سينمائية نوعية إلى جانب تلك المتشابهات والمشكلات المتصلة بالابداع العربي الادبي والفني عامة. فعلى الرغم من أن هذا الفن حديث، إلا أنه صار ـ وما يتصل به كالتلفزيون ـ من أقدر الفنون على الذيوع والانتشار والتأثير ولهذه الاسباب فقد صار من وسائط التعبير الفني ووسائل الاعلام والاتصال التي تتخذها الاحتكارات العالمية والحكومات أداة دعوة ودعاية واعلام تثبّت قيماً وأفكاراً وتغيّر أخرى. ويبدو المشكل في سينما الوطن العربي ـ وفي سينما العالم الثالث عامة ـ أكثر تعقيداً، لأن هيمنة الاحتكارات العالمية بطاقاتها الاقتصادية وتفوقها التكنولوجي تثير مسألة النفوذ الثقافي الخارجي والمؤثرات الاجنبية على الهوية القومية، ولأن بروز دور الدولة يثير مسألة فعالية المنظمات والمؤسسات الديمقراطية وقضية الحريات السياسية، ولأن التفوق التكنولوجي الغربي يثير قضية المحتويات الفكرية والاجتماعية والوطنية والقومية. لذا وجدنا ـ حين وضع خطة لدرس الفن السينمائي العربي ـ أننا قد اعتددنا بأمور ثلاثة جعلت هذه الخطة تبتدىء في صورتها المرضية. أول هذه الامور الثلاثة مبدأ الوحدة والتنوع في الثقافة العربية بشتى ضروبها وصور تعبيرها. وثانيها الجوامع والمتشابهات المفسرة لتطور الابداع العربي، وثالثها الحقائق والمشكلات النوعية الخاصة بفن السينما العربي. وكان أن أصبحت محاور الخطة على هذا النحو: ارتباط نشوء السينما في الوطن العربي بالحركات الوطنية العربية ـ الدولة والسينما في الوطن العربي ـ السينمائي العربي وقضايا التكنولوجيا والايديولوجيا ـ الهوية القومية في السينما العربية. ولا ريب في أن المعالجة المستقبلية لكل هذا، انما تصل بالتجادل بين الوحدة والتنوع الى غاياته في بناء الثقافة العربية الواحدة.

ومن نافل القول هنا ـ في المحور الأول: ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي ـ بيان ان نشوء السينما العربية وتطورها صناعة وفكراً قد تما في حضن حركة التحرير العربي، لأن هذا التقرير من تحصيل الحاصل وطبيعة الاشياء، ذلك أن مظاهر النهوض والتحديث العربيين انما ارتبطت في نشوئها وملابسات تطورها بمسار حركة التحرير العربي وتاريخها في هذا العصر الحديث. انما الجديد في معالجة هذا المحور الاول قد كان في بيان كيفيات وطرائق انعكاس حقائق التحرير العربي جمالياً وفكرياً في السينما العربية. ولم يكن درس هذا بالأمر اليسير، فليس لدينا (أرشيف) قومي للفيلم العربي يضع المادة السينمائية مصنفة ومؤرخة بين يدي الباحث، من هنا جاء التركيز ـ في تحرير هذا المحور ـ على السينما المصرية، أقدم سينما في الوطن العربي، على الرغم من أن هذه السينما المصرية نفسها لم تفلت من تلك العقبة. غير أن العقبة الكبرى في درس هذا الموضوع قد كانت هي العقبة الاساسية المعطلة لازدهار الابداع العربي عامة في هذه النهضة العربية الحديثة، هذه العقبة هي الادارة غير الديمقراطية لشؤون البلاد. ولا ريب في أن هذه العقبة ـ ومن صورها في

حقـل السينما: قوانين الرقابة وممارساتها ـ قد أوهنت من قدرة السينما العربية على معالجة القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية الجوهرية في حركة التحرير العربي. وقد كاد هذا الامـر يقف بالسينـما العـربية عنـد حد أن تلوذ بالتـاريخ القديم وبالشخصيات الوطنية والتاريخية البارزة وبالاحداث القومية الجليلة دون أن تتجاوز ذلك ـ إلا لماما ـ الى معالجة التنـاقضـات الاجتـماعية والفكـرية والسياسية في حركـة التحرير العربي. من هنا كانت انعكاسات حقائق حركة التحرير العربي وتناقضاتها وقوانين تطورها في السينما العربية واهنة نسبياً. ولعل هذا يفسر أن الباحث قد وقف عند أفلام لقيمتها التاريخية فحسب، بينما هي فقيرة في قيمها التعبيرية والفنية، ولقد كانت هذه ملاحظة أساسية للمعقب على البحث، فقد رأى أن صاحب البحث أطال الوقوف عند أفلام تطغى قيمتها التاريخية على قيمتها الجمالية.

فإذا كان البحث الأول قد وجد أن الادارة غير الديمقراطية كانت عقبة أوهنت من انعكـاس حقـائق حركـة التحرير العربي في السينما العربية، فإنه من البديهي أن تكون (الديمقراطية) هي المشكل الرئيسي في البحث الثاني الذي يدور حول (السينما والدولة في الوطن العربي). وإذا كان هذا البحث الثاني قد جعل لنفسه محاور أربعة: (الرقابة على الافلام ـ تنظيم صناعة السينما ـ نشر المعرفة السينمائية ـ الانتاج والتوزيع والعرض)، فإن معالجة الرقابة على الافلام كانت المحور المفتاح الذي يفصح ـ على الرغم من أنها جزئية ـ عن مجمل سياسة الدولة وتوجهها الاجتماعي والفكري، ذلك أن الدولة تضع من لوائح الرقابة وقوانينها ما يثبت المصالح الطبقية للقوة الاجتماعية القابضة على السلطة، وما ييسر ذيوع الاتجـاه الفكري المعبر عن تلك القوة. لذا، فإن درس هذا الامر يدعو الى تحليل الاتجاه الفكري السائد وصلة هذا الاتجاه بقضية حرية التعبير والابداع. ولقد دعت الحقيقة السـابقـة المعقب على البحث الى جعـل المسألة تتجاوز الرقابة الى ما سماه هيمنة الدولة الايديولوجية، ورأيناه ينص على ضرورة دراسة مشكلة هيمنة الدولة الايديولوجية وقدراتها في صياغة الوعي الزائف لدى الجماهير، لأن مثل هذه الدراسة تمكن من التمييز بين أعمال فنية تثبت هذا الوعي الزائف، وأعمال فنية تتصدى وتواجه وتجابه كي تقضي على هذا الوعي الزائف وتحاول تثبيت الوعي الحقيقي الذي هو المهمة المقدسة لأي فن حقيقي وأصيل. والحق أن الامر يرتد في منتهاه إلى جذوره في المسألة الديمقراطية، ولا صيغة مرتضاة الا بمشاركة جميع المدارس والاتجاهات والمناهج السياسية والفكرية في إدارة شؤون البلاد. فإذا انتهينا من هذه الحدود العامة لمشكل الادارة غير الديمقراطية في الوطن العربي، وآثار هذه الادارة على دور الدولة في ميدان السينما العربية، وجدنا أنفسنا إزاء أمر آخر عاكس لدور الدولة في هذا الميدان، هذا الامر هو القطاع العام في السينما. وها هنا نجد صاحب البحث يقدم درساً هاماً لتجربة القطاع العام في السينما المصرية خاصة. ولا ريب في أن الحقائق

والوثائق التي اعتمدها صاحب البحث وقدم لها قراءة دقيقة ستكون أساساً طيباً يعين على كل درس جديد للموضوع.

ويصوغ البحث الثالث ـ السينمائي العربي وقضايا التكنولوجيا والايديولوجيا، العلاقة المتبادلة بين التكنولوجيا والايديولوجيا تخلفاً وتقدماً على السواء، ثم يفسر هذه العلاقة ـ في ميدان السينما العربية ـ بوضعها في سياقها من العلاقات الاجتماعية والاتجاهات الفكرية في الواقع العربي نفسه. فإذا كان صاحب البحث ينبه الى أن الخللين اللذين تعاني منهما السينما العربية هما خلل ايديولوجي وخلل تكنولوجي، ويشير اليهما منفصلين، فهو يعود الى النص على ضرورة معالجتهما متجادلين في علاقتهما المتبادلة على مستوى تاريخي يفسر مشكلات السينما السائدة، ويستشرف أفق اتجاهات عربية معاصرة طامحة الى سينما عربية جديدة. وبعد أن يفي صاحب البحث بحق العلاقة المتبادلة بين الايديولوجيا والتكنولوجيا في السينما العربية، وبعد أن يحل هذه العلاقة محلها من السياق التاريخي العربي ذاته، فإنه يفرد قطعة من بحثه لتوصيف الوضع التقني الراهن للسينما العربية السائدة. ويحدد في هذا الصدد أموراً ثلاثة: أولها أن الوضع التقني المتخلف للسينما العربية ينظم التجهيزات والمواد كما ينظم طرائق استخدامها في آن واحد، ويؤثر هذا سلباً على النتيجة النهائية للفيلم العربي، وثانيها أن التخطيط المدروس مفتقد في النظامين الانتاجي والاداري ويؤثر هذا سلباً على اقتصاديات السينما، وثالثها أن التقنيات والنظم المتخلفة تعكس التوجهات الفكرية في السينما العربية وتتجانس واياها. ولقد تفتح صاحب البحث على النظر الى مستقبل السينما العربية، فرصد بصورة عامة محاولات السينمائيين العرب الشباب للخروج من دائرة السينما التجارية السائدة الى آفاق سينما عربية بديلة (السينما الجديدة ـ السينما البديلة ـ السينما الوطنية ـ السينما السياسية . . . الخ)، كما حدد الغايات العامة لهذه السينما العربية الجديدة، وهي غايات ثلاث: التعبير عن الواقع العربي بصدق، الوصول إلى سينما عربية تنطلق من التراث العربي وتستند اليه، جعل هذه السينما جماهيرية تلعب دوراً ايجابياً في حياة المجتمع. غير أن الامر لا يدنيه من التحقيق مجرد تحديد الغايات الرفيعة، والباحث واع لهذا، لذا، فهو يمد نظره الى الجذور فيعالج مشكلة التنمية والتكنولوجيا، ويقف عند مشكلة التطوير التكنولوجي في العالم النامي، ويقرن كل ذلك بمشكلة الديمقراطية ليعود الى الفن فينص على أن المناخ الديمقراطي شرط أول لكل ابداع فني.

ووجد صاحب البحث الرابع ـ الهوية القومية في السينما العربية: دراسة استطلاعية مستقبلية ـ نفسه ازاء زاوية المعالجة الرئيسية لهذا المشروع بجملته: الوحدة والتنوع. فالكيانات السياسية العربية متعددة في اطار الامة العربية الواحدة، والمعطيات المحلية والاقليمية والوطنية في الابداعات الثقافية قائمة فى اطار الثقافة العربية الواحدة. والأمر

الجوهري ها هنا ألا يعدّ المحلي نقيضاً للقومي، بل أن الامر في الحقيقة هو أن الموروثات الثقافية الشعبية والمحلية عناصر غنى وثراء للثقافة القومية الواحدة، بل أن هذه الموروثات الاقليمية ـ متفـاعلة ـ هي المكونات للثقافة العربية الكلية. ويعي صاحب البحث هذا الاساس نظرياً، ويؤصله، ثم يمده الى مجال السينما فينص على أن الفيلم المنتمي لأرضه المحلية، والذي يعالج مشكلات مجتمعه المحلي، يمكن بقدر ما يملك من صدق المعالجة أن يكـون في الوقت نفسه قومياً، طالما أن مفهومنا عن القومية لا يعني إلغاء الفروق بين المحليات، وطالما أن الفيلم لا يجعل من نظرته المحلية نقيضاً للنظرة القومية أو بديلاً عنها. فالحاجة ماسة إلى أفلام تتعمق بصدق واقعها المحلي لتعكس بالعمق نفسه الهوية القومية في تماثلها وفي تنوعها، ودون هذه الأفلام لا يمكن أن نأمل بدور أكبر للسينما في التعبير عن الهوية القومية وفي تدعيم هذه الهوية. وهنا يبدو هذا الأساس مكيناً لدى صاحب البحث عنـدما يأخذ على أفلام حرب التحرير الجزائرية وهن ارتباط النضال الجزائري ـ في هذه الافلام ـ بالنضال العربي وحركة التحرير العربي عامة، وعندما يقرر المأخذ نفسه في تقويمه للأفلام المصرية التي دارت حول الحروب المصرية ـ الاسرائيلية، فهنا أيضاً بدت نضالات المصريين معـزولـة عن قاعـدتها العربية الواسعة وواهنة الارتباط بحقائق حركة التحرير العربي. ووجد الباحث أن مبدأ الوحدة والتنوع ـ على النحو السالف ـ لابد أن يقترن بمبدأ الأصالة والمعاصرة، بل لقد وجد أن الأمرين لا بد أن يكونا معيارين في تقويم الافلام التي وقف عندها، ولقد كان المعياران في تقويمه ودرسه عادلين دقيقين بدرجة كبيرة.

لقد قدر لهذا المشروع الذي يدرس السينما العربية أن ينهض بتحرير أبحاثه أربعة من كبار نقاد السينما العربية، وأن يعقّب على أعمالهم أربعة من المتخصصين المقدمين، وأن يخطط للعمـل كله ويشرف عليه دارس ومخـرج مرموق هو الأستاذ هاشم النحاس، وأن تعرض نتائجه في ندوة علمية يشارك فيها أكثر من مائة من العلماء والمفكرين العرب. ولا ريب في أن عملا يحظى بكل هذه الامكانات، لا بد أن يتخذ محلاً متميزاً في المكتبة العربية المعاصرة.

الفصل الأوّل

إرتباط نشوء السّينما العربيّة بحركة التحرير العربيّ

كمال رمزي (*)

(*) ناقد سينمائي، عضو اتحاد نقاد السينما المصريين.

من الناحية الرسمية، يعد عام ١٩٢٧ بداية لتاريخ السينما المصرية، ففي ٥ أيار/ مايو من ذلك العام شاهد جمهور الاسكندرية فيلم «قبلة في الصحراء» الذي أخرجه ابراهيم لاما، وفي ١٦ تشرين الثاني/ نوفمبر من العام نفسه شاهد جمهور القاهرة فيلم «ليلى» الذي أخرجه استيفان روستي بعد أن بدأه وداد عرفي.

ويستند هذا التأريخ إلى أن «قبلة في الصحراء» أو «ليلى» كانا أكثر أفلام تلك الفترة اكتمالاً، سواء من الناحية الفنية، أم من ناحية الوقت الذي يستغرقه عرضها، ولم يكن حصاد صناعة السينما داخل البلاد قبل هذين الفيلمين أكثر من مجموعة أفلام أقرب إلى «الاسكتشات» البسيطة، البدائية، التي لا يستغرق الواحد منها أكثر من نصف ساعة.

لكن العديد من النقاد والباحثين، يعتبرون أن تأريخ بداية السينما المصرية بهذين الفيلمين، انما يعكس المفاهيم الضيقة السائدة حول السينما، التي لا تعترف إلا بالافلام الروائية الطويلة... والحق أن هؤلاء النقاد والباحثين يقدمون وجهة نظر جديرة بالاعتبار عندما يجعلون من ١٧ أيلول/ سبتمبر عام ١٩٢٣ بداية حقيقية (وحاسمة) للسينما المصرية... لماذا؟

في هذا التاريخ، الذي يسبق التاريخ الرسمي بأربع سنوات، اضطر الانكليز، نتيجة للضغط الشعبي القوي، ولتكرار حوادث العنف والاغتيال، إلى الافراج عن الزعيم سعد زغلول، المعتقل والمنفي الى جزيرة «سيشيل». واستقبل الزعيم العائد استقبالاً هائلاً على طول البلاد. ووسط الجموع وقف، وراء آلة التصوير السينمائي، رجل كان عاشقاً للوطن، وشغوفاً بالسينما، رأى أن تسجيل لحظات استقبال الجماهير المحتشدة لبطلها العائد إلى أرض الوطن، هو أفضل ما يمكن أن تحققه السينما، وكان ذلك الرجل الرائد العظيم «محمد بيومي».

«محمد بيومي»، الذي نسيناه طويلاً، والذي لا نعرف عن تفاصيل حياته سوى المحطات الرئيسية، يليق بنا أن نتوقف عنده قليلاً لنستخلص دلالات تجربته. فالرجل كان ضابطاً في الجيش المصري، وطرد منه عندما ثبتت مشاركته في أحداث ثورة عام ١٩١٩، ومن الواضح أنه تشرب روح هذه الثورة القومية وطموحاتها، بل ويمكن اعتباره الوجه السينمائي لها.

لقد أثرت ثورة عام ١٩١٩ على جميع مظاهر حياة الوطن، المادية والروحية، فأكدت الروح المصرية القادرة على التماسك والتميز والصمود والالتفاف حول هدف قومي واحد هو «الاستقلال»، وفتحت الباب لرأس المال المصري لكي ينمو ويتطور، وأتاحت فرصة قيام العديد من الصناعات، وانتزعت التشريعات الجمركية التي تحمي المنتجات الوطنية الناهضة، والغت الكثير من مظاهر الامتيازات الاجنبية... وفي أتون الثورة خلعت قطاعات عريضة من النساء الحجاب ليشاركن في المظاهرات، وبعدها، ازداد عدد طالبات العلم. وانطلقت موسيقى سيد درويش مستلهمة الحان جماعات الشعب من عمال وفلاحين وبنائين وموظفين. وعبر محمود مختار، بتماثيله التي نحتها من مادتي الغرانيت والبازالت عن نهضة مصر وارادة شعبها ممثلتين في الزعيم سعد زغلول برأسه المرفوع وخطواته الثابتة. وسرت روح جديدة من القوة والواقعية والجرأة في كتابات الأخوين محمد ومحمود تيمور والأخوين مصطفى وعلي عبد الرازق والأخوين عيسى وشحاتة عبيد وعباس محمود العقاد وابراهيم المازني وسلامة موسى وطه حسين.

ما أن طرد «محمد بيومي» من الجيش حتى سافر الى النمسا لدراسة الفن السينمائي دراسة علمية، وعاد بعد سنتين ومعه بعض الآلات والاجهزة حيث أنشأ «ستوديو بيومي» في شبرا. وهو، كأحد فرسان ثورة عام ١٩١٩، ولأنه يتمتع بفهم عميق لدور السينما في حياة الشعوب، سجل في جريدة آمون المصورة التي أصدرها، أهم الاحداث من وجهة نظره، وهي استقبال الشعب المصري لزعيمها العائد من منفاه، بناء على ضغطها ونضالها، الى أرض الوطن. وخروج البطل «عبد الرحمن فهمي» من السجن، وافتتاح البرلمان المصري عام ١٩٢٤ الذي يعد انتصاراً دستورياً يؤكد سلطة الشعب كقوة لها وزنها في الحكم.

اذن، فاعتبار ١٧ أيلول/ سبتمبر عام ١٩٢٣ هو بداية السينما المصرية يصبح أمراً صحيحاً تماماً، على أساس أن الشريط المنتج على يد مصور سينمائي مصري انما انتج برأس مال مصري، فضلاً عن أنه يسجل حدثاً مصرياً تماماً.

لاحقاً، سيكون للسينمائي الرائد، الضابط الوطني «محمد بيومي» دور هام في ترجمة آمال «طلعت حرب»، المتعلقة بإقامة صناعة سينما مصرية، الى واقع فعلي.

وكان الأجانب، منذ بداية هذا القرن، قد سيطروا على صناعة السينما في مصر،

سواء في مجال انشاء دور العرض، أم انتاج الافلام. . . فأسماء أصحاب دور العرض التي تطالعنا هي: لاجارن، وكونجليانو، وفرانسسكو، ورولان صاحب شركة الشوكولاتة المسماة باسمه. أما عن المخرجين فأسماؤهم من نوع: بونفيلي، ولاريتشي، وأوزانو، ورينيه تاجوريه.

وبالطبع، لا يمكن اعتبار أفلام الفترة من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩١٩ أفلاماً مصرية، فهي مجرد أشرطة أجنبية منتجة في مصر، برأس مال أجنبي وبواسطة ممثلين وفنيين من مختلف الجنسيات، وحتى التعليق المكتوب على الشاشة والمصاحب للأفلام الصامتة كان يكتب اما بالفرنسية أو بالانكليزية، ولا علاقة بين موضوعاتها والواقع المصري، بل وقد اضطرت السلطات المصرية الى ايقاف عرض فيلم «الزهور القاتلة» عام ١٩١٨، الذي أنتجته شركة سينمائية ايطالية، لأنه كان يتضمن آيات قرآنية، علقت على الحائط، في أحد مشاهد الفيلم مقلوبة!

لكن مع ثورة عام ١٩١٩، بدأ رأس المال الاجنبي المتردد، الخائف، يقلل استثماراته داخل مصر، وبالتالي بدأت قبضة الاجانب على صناعة السينما تتراخى لتحل مكانها قبضة الرأسمالية المصرية الناشئة، الفتية، المعتمدة على قوة الجماهير ورغبتها في التحرر والاستقلال: سياسياً، واقتصادياً. وبعد عام واحد من الثورة، اجتمعت الجمعية العمومية لمساهمي «بنك مصر» الذي سيكون له دوره الكبير في إرساء العديد من قواعد الصناعات الوطنية في البلاد.

كان من المنطقي أن يلتقي «محمد بيومي» مع «طلعت حرب» وأن يتعاونا سوية. . . الأول بخبرته ودرايته بفن السينما وصناعتها، والثاني بقوته الاقتصادية. وتبدو المنطقة المشتركة بينهما كبيرة، فكلاهما يحلم بصناعة سينمائية متكاملة، يملكها الرأسمال المصري، وتعمل في حقلها الأيدي المصرية، وتكون أفلامها تعبيراً عن قدرة الشعب المصري وروحه الوطنية التي أكدت بسالتها في ثورتها القومية.

ومن الامور ذات الدلالة أن يكون اللقاء الأول بينهما عندما اقترح محمد بيومي على طلعت حرب أن يقوم بتصوير مراحل بناء «بنك مصر» عام ١٩٢٤، فمحمد بيومي اعتبر أن انشاء «بنك مصر» حدث لا يقل اهمية عن الاحداث الوطنية الكبرى التي اهتم بتسجيلها مثل عودة الزعيم المنفي سعد زغلول وافتتاح البرلمان المصري وخروج عبد الرحمن فهمي من السجن.

وعلى الفور وافق طلعت حرب، ومن الواضح أنه أدرك، بنفاذ بصيرته، أهمية محمد بيومي بالنسبة له ولمشروعاته، فاشترى الاجهزة والمعدات التي أحضرها محمد بيومي من النمسا، وعيّنه مصوراً ومخرجاً ومسؤولاً عن المعامل. وقام «محمد بيومي» بتسجيل رحلات

طلعت حرب الى البلاد العربية، فضلاً عن أهم مقابلاته وانجازاته.

وفي عام ١٩٢٥ بدأت «شركة مصر للتمثيل والسينما» نشاطها، وكانت الشركة السابعة والعشرين من مجموعة الشركات التي قام «بنك مصر» بتأسيسها. ولم يكن الغرض من اقامة هذه الشركة تحقيق الأرباح، ولكنها هدفت منذ البداية الى «الخدمة العامة دون خسائر كبيرة»، وشرعت الشركة في بناء «مسرح الأزبكية» الذي أصبح، عن جدارة، «المسرح القومي» فيما بعد. وفي مجال السينما حققت الشركة مجموعة من الأفلام التسجيلية عن أنشطة «بنك مصر»، «صرح الاستقلال الاقتصادي». وتحدث طلعت حرب، بمناسبة عرض مجموعة الافلام الاولى للشركة عام ١٩٢٧ فقال: «نحن نستطيع ان نعرف، قيمة هذه الاشرطة، باعتبارها عملاً تجريبياً، وبداية مشوبة بكل عيوب وآفات العمل الاول، لا سيما في ميدان بقينا فيه لفترة طويلة جداً، بدائيين، وأذواقنا فجة، ووسائلنا الآلية ناقصة»[1] . . . وتعرض طلعت حرب في خطابه هذا الى أهمية فن السينما، ودوره في التثقيف والتعليم والتهذيب والترفيه، وتعرض الى أنواعه: التسجيلي والروائي، وعبّر عن أمانيه في تركيز صناعة السينما في الأيدي المصرية، والارتقاء بمستواها المهني، واستخدام أحدث المعدات والآلات لكي تصبح صناعة السينما، صناعة عصرية بحق.

وبدأت «شركة مصر للتمثيل والسينما» في تحقيق ما يطمح اليه طلعت حرب، فأرسلت أولى بعثاتها السينمائية للخارج عام ١٩٣٣، للدراسة في بارس وبرلين. فسافر أحمد بدرخان وموريس كسّاب لدراسة الاخراج في فرنسا، ومحمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا.

على أن الانجاز الأكبر «لشركة مصر للتمثيل والسينما»، بل الانجاز الاكبر في تاريخ السينما المصرية كله، هو انشاء «ستوديو مصر». إن طلعت حرب، سيد البنائين، لم ينظر الى النشاط السينمائي كما كان يُنظر اليه، وكما يُنظر اليه حتى الآن، مجرد عملية انتاج الفيلم «رأسمال + قصة + مخرج + ممثلين + شريط». ولكنه، بنفاذ بصيرته، نظر له بالجدية نفسها التي كان ينظر بها الى صناعة كصناعة النسيج مثلاً: أن تكون مؤسسة كاملة، مكوّنة من ستديو عصري، مزود بأحدث الآلات والمعدات مصنعاً كاملاً لصناعة المناظر من نجارة وحدادة ويتيح للعاملين بالاستوديو من عمال وفنانين ومخرجين مرتباً شهرياً منتظماً، ويكون للاستوديو دار عرض وخطة انتاج وجهاز توزيع، ويعمل على اكتشاف قدرات ومواهب عشرات المصريين وتنميتها، بتشجيعهم، وضمهم الى أسرة الاستوديو، وعقد دورات تدريبية لهم، وارسالهم في بعثات الى الخارج.

ويصف أحمد كامل مرسي، ليلة افتتاح ستوديو مصر، بكلمات مؤثرة، بعدما يقرب

(١) فتحي رضوان، بحث في العظمة، ص ١٥٧.

من نصف قرن على افتتاحه فيقول «تمنيت لو كان القراء والزملاء والابناء . . . من هواة السينما وروادها ومحترفيها والعاملين بها اليوم من الاجيال الصاعدة ـ تمنيت لو كانوا معي في حفل افتتاح استديو مصر، يوم ١٢ تشرين الاول/ اكتوبر عام ١٩٣٥ ليلمسوا بآذانهم وعيونهم ووجدانهم هذه الفرحة الكبرى التي كانت تغمر جميع من حضر الحفل من كافة مجالات الفنون والصحافة والاقتصاد وليتعرفوا على مشاعر الحب والاعجاب والتقدير المتبادل بين الجميع، والتي عمرت نفوسهم وقلوبهم وكأنهم قد أحسوا في أعماقهم أنهم أجزاء صغيرة متناثرة من جهاز ضخم جمعها وألف بين قلوبهم استديو مصر ورجال استديو مصر . . . وبعد ذلك ذهبنا الى قاعة العرض. وعرضوا علينا مقتطفات من الافلام القصيرة الدعائية عن شركات بنك مصر. ورحلات طلعت حرب في بعض البلاد العربية. وأخيراً عرضوا علينا المفاجأة الكبرى، وهو الشريط السينمائي الذي يصور وصولنا الى الاستديو والاستقبالات وطوافنا في أقسام الاستديو المختلفة. لقد كان حسن مراد يتابع الزوار ويلاحقهم ويصورهم ثم يبعث بها بصوره الى المعمل أولاً بأول. وبالتالي يتم التركيب والتحميض والطبع، والشيء بالشيء يذكر فقد كانت المتابعة والانجاز والملاحظة في جميع الاعمال السينمائية تسير بدقة ونظام وسرعة واتقان، حتى أننا كنا نشاهد ما صورناه اليوم في اليوم التالي مباشرة لنتدارك بعض الاخطاء والعيوب واعادة ما يجب اعادته . . . ليكون العمل في النهاية كاملاً متكاملاً بقدر الامكان»[٢].

من هنا، من «ستوديو مصر» الذي كان من ثمار «بنك مصر» بما يمثله من استقلال اقتصادي وصناعي، لن تخرج أهم الافلام المصرية فحسب، بل ستطالعنا أسماء الذين سترتقي على أيديهم السينما المصرية: محمد كريم، أحمد بدرخان، حسن مراد، أحمد كامل مرسي، عبد العزيز فهمي، سعيد الشيخ، مصطفى والي، عماد حمدي، كمال الشيخ، صلاح أبو سيف، كامل التلمساني، كمال سليم، وهذا على سبيل المثال لا الحصر. باختصار يمكن القول بأن «ستوديو مصر» جعل لصناعة السينما المصرية، قاعدة صلبة وقوية.

السينما المصرية: الجانب الفكري

الفيلم السينمائي ليس مجرد سلعة مثل أي سلعة أخرى، فإذا كان انتاج أية سلعة بأيد مصرية وعلى أرض الوطن وبرأسمال مصري كافياً ليكتب عليها «صنع في مصر»، فإن الامر يختلف بالنسبة للفيلم السينمائي، فربما يكون من الصعب القول بأن هذا الفيلم أو ذاك مصري على الرغم من توافر الشروط السالفة، ذلك أن الامر يتوقف على شروط أخرى، مراوغة الى حد ما، تختلف معاييرها من ناقد الى آخر، وتدور حول موضوع الفيلم وشخصياته وعالمه وأفكاره.

لقد كان من السهل رصد وتتبع محاولة «تمصير صناعة السينما» التي لم تنفصل أبداً عن النضال من أجل التحرر الاقتصادي والسياسي والصناعي، والتي ارتبطت بمطلب «الاستقلال التام» الذي انطلق وتبلور تماماً في أتون الثورة القومية عام ١٩١٩. ولكن الصعوبة تكمن في البحث عن «الروح المصرية» أو «الروح القومية» في الفيلم المصري،

(٢) أحمد كامل مرسي، في: الفنون (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٢).

فالسينما ليست صناعة فقط، ولكنها نشاط روحي، فكري ووجداني، ربما يحتاج تحريره «فكرياً ووجدانياً» الى نضال أطول، وأشد عناء من تحرير السينما «مهنياً وصناعياً».

منذ البداية، لم يكن أمام السينمائي المصري سوى النموذج الاجنبي، والنموذج الامريكي على وجه خاص، ذلك النموذج الذي سرعان ما أصبح مسيطراً ومعبوداً، ليس في مصر وحدها، ولكن في الكثير من دول العالم، وليس في الماضي فحسب، بل في الحاضر أيضاً.

ومنذ البداية، جذبت صناعة السينما فناني المسرح، الذين عملوا سريعاً في حقلها، ونقلوا معهم ملامح واتجاهات ذلك المسرح الذي كانت تسيطر عليه الميلودراما التي كان يمثلها يوسف وهبي وفرقته في عهدها الذهبي الاول من عام ١٩٢٣ إلى عام ١٩٣١ من جهة، والكوميديا التي كان يمثلها نجيب الريحاني وعلي الكسار من جهة أخرى.

ولا يعني هذا أن الافلام المصرية الاولى كانت مجرد محاكاة سلبية مطلقة للسينما الامريكية وللمسرح السائد حينذاك. فعندما قدم بدر لاما فيلمه الاول «قبلة في الصحراء» كان في ذهنه فعلاً شخصية رودلف فالنتينو بطل «ابن الشيخ»، ولكن لماذا «ابن الشيخ» بالتحديد؟ أغلب الظن لأنه فتى عربي يقدم صورة مرضية، سيصفق لها المشاهدون، وتتجلى فيها الشجاعة والقدرة على المواجهة واجادة ركوب الخيل واللعب بالسيف. . . لقد كان الفيلم يلبي حاجة معنوية للجمهور، وهذا ما أدركه بدر لاما فيما يبدو، ذلك أنه سيعود مرة اخرى ليقدم صوراً من البطولة العربية، في سلسلة أفلامه التي أخرجها شقيقه ابراهيم لاما مثل: «فاجعة فوق الهرم» و «معروف البدوي» و «صرخة في الليل»، بل و «صلاح الدين الايوبي».

والجمهور الذي صفق لانتصار الفارس العربي، ببطولته الفردية، المنسوجة على منوال السينما الامريكية هو الجمهور نفسه الذي رفض النهاية الميلودرامية البائسة لفيلم «ليلى» الذي تنتحر فيه البطلة بعد أن هجرها حبيبها وترك في أحشائها جنيناً. واضطرت عزيزة أمير، منتجة الفيلم وبطلته، الى تغيير النهاية بما يتمشى مع ارادة جمهور بدا رافضاً لمشاعر الضعف والهوان والاستسلام، لكن تغيير النهاية لا يعني تغيير روح الفيلم المشبعة بالميلودراما الوافدة من المسرح؛ فالصدفة، والصدفة وحدها هي التي أعادت الحبيب إلى حبيبته الضعيفة، الضائعة، لينتشلها من الموت بأن يتزوجها.

ولم تكن جميع الميلودرامات ذات طابع سقيم، يقوم فيها القدر بدور البطولة، ويظهر فيها الانسان هشا لا حول له، فالعديد من الميلودرامات عبّرت، بشكل ما، عن المشاعر الوطنية تجاه الاجانب، وتسبب عرضها في إثارة معارك ذات مغزى سياسي، بين الصحافة المصرية والصحافة الاجنبية عندما أخرج محمد كريم فيلم «أولاد الذوات» عام ١٩٣٢. وهو

أول فيلم مصري ناطق، تدور قصته حول مأساة «حمدي بك» الذي يخون زوجته مع امرأة فرنسية ويهرب معها الى باريس عندما يفتضح أمره، وهناك يكتشف أن المرأة الاجنبية تخونه مع آخر فيقتلها، ويعود الى مصر بعد ١٢ عاماً، ويذهب الى بيته ليلة زفاف ابنه الذي لا يعرفه، ويكتشف أنه لا مكان له في الحياة بعد ان يصافح ابنه وعروسه مهنئاً، مقبلاً أيديهما فيظن ابنه أنه متسول يطلب صدقة فيمنحه جنيها، ويخرج الأب من البيت القديم ليلقي بنفسه تحت عجلات المترو. عندما قدم محمد كريم «أولاد الذوات» عن مسرحية يوسف وهبي الذي قام بالبطولة كتبت جريدة لابورص تقول «اذا تركنا جانبا الوجهة الفنية التي عليها الفيلم ـ أولاد الذوات ـ وهي تعد عتيقة مضحكة، فنحن نجد أن هذا الفيلم على مثال أفلام روسيا الشيوعية التي تترك الفن للفن وتقصد الدعاية، فقد أرادوا به أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الاوروبية وبخاصة الفرنسية، فمثّلوها تخرب البيوت وتقود الرجل، ضحيتها، الى الدمار والى الجريمة والى الموت. . . لو أنهم في أوروبا مثلوا عصابة يبدو فيها شاب مصري لا يتحرج من خداع امرأة ويقودها الى بلائها فإن الناس هنا يصرخون ويضجون من فيلم ينطوي على الحقد، ولكن ما من أوروبي صنع ذلك الفيلم فكيف يخرجون في مصر فيلما كهذا مبنياً على التعصب دون أن يكون على شيء من الفن»[٣].

وتحت عنوان «الاجانب والسينما في مصر ـ حملة الحقد والغيظ على الافلام المصرية العربية كتبت مجلة الصباح في افتتاحيتها تقول: «لقد كنا الى آخر لحظة نحسن الظن أو نحاول أن نحسن الظن بجماعة الأجانب الذين يحترفون السينما في مصر، الذين يعيشون من وراء ما يدره عليهم المصريون من أموال وفيرة، وطالما أغمضنا أعيننا عن كثير من الجرائم التي يرتكبونها ويعتدون فيها على كرامة المصري وما يجب أن يكون له من احترام وتوقير في بلاده. . . أهملوا اللغة العربية وهي لغة السواد الاعظم من أبناء البلاد، فإن ظهرت في أحد أفلامهم، كانت على شاشة أجنبية، وبحروف سقيمة، وأسلوب ركيك، بل ولا تتمشى عباراتها مع المناظر المعروضة، فلما ثارت الأمة لكرامتها التي امتهنت مراراً، وقامت تحتج على لسان صحافتها تارة، والافراد الذين يغشون هذه الدور من المصريين تارة أخرى، ارعوى هؤلاء عن غيهم، ورجعوا بعض الشيء الى صوابهم. . .»[٤].

ولم تكن الجرائد والمجلات هي الساحة الوحيدة للمعركة، فقد قدم «الاجانب» شكوى الى وزارة الداخلية تطالب بمنع الفيلم المتعصب، وتكونت لجنة برئاسة جناب المستر «غرايفز» للحكم على مدى صلاحية عرض الفيلم. وعلى الرغم من أن اللجنة قضت بأن الفيلم ليس فيه ما يستحق الإعراض أو المؤاخذة، إلا أن وزارة الداخلية أوقفت عرض الفيلم، في أول يوم من عرضه الثاني بسينما «متروبول»، إما متطوعة، وإما تنفيذاً لأوامر من جهة ما، لكن عرض الفيلم، نتيجة لنجاحه الجماهيري، ولموقف الصحافة الوطنية منه، استمر ولم يتوقف إلا ليوم واحد.

ولعلك تلاحظ، في مقال لابورص، نغمة الابتزاز الواضحة، ومحاولة استعداء

(٣) مذكرات محمد كريم، ص ١١٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

السلطات بوصف الفيلم بأنه «على مثال أفلام روسيا الشيوعية»، وهو اتهام تدرك الصحيفة جيداً مدى إثارته لحفيظة السلطات، المصرية والانكليزية، بخاصة بعد اعتقال ومحاكمة أعضاء الحركة الشيوعية عامي ١٩٢٥، ١٩٢٦. وعموماً فإن هذا الاتهام، من الآن فصاعداً سيصبح سيفاً مسلطاً على أي أفلام ذات صبغة تقدمية أو اجتماعية نقدية.

لم يكن «أولاد الذوات» فيلماً خطيراً، ولم يحلل الوجود الاجنبي الاستعماري في مصر تحليلاً سياسياً، ولكنه عبر عن مشاعر المصريين تجاه ما يمثله الاجانب من نفوذ، ومع هذا تعرض أو كاد يتعرض للمنع. ولعل أهمية تجربة معركة «أولاد الذوات» تكمن في قدرتها على التعبير عن مناخ الارهاب الفكري الذي صاحب نشأة الفيلم المصري. هذا الارهاب الذي جعل الرائد محمد بيومي ينسحب تماماً من عالم السينما، فالرقابة الباطشة لم توافق على عرض فيلمه «الخطيب رقم ١٣» عام ١٩٣٣ «لأنه يحتوي على مشاهد تقدم فيها الملوخية الخضراء كطعام من أطعمة المصريين الى جانب ظهور الحلة والطبلية»[٥]. . . هكذا، ومن الآن فصاعداً، سيستخدم شعار «الحفاظ على صورة المواطن» أو «منع الاساءة لسمعة مصر في الخارج»، لضرب أي اتجاهات واقعية، تحاول أن تقدم صورة حقيقية لعناء الشعب وحياته.

ولم تقتصر الرقابة على الحكومة، ممثلة في وزارة الداخلية التي كانت مسؤولة عن مراقبة المسارح والملاهي الليلية ودور السينما، ولم تقتصر أيضاً على السلطات الانكليزية التي كانت مسؤولة عن «حماية الامتيازات الاجنبية»، ولكنها كانت سلاحاً في يد القصر الملكي الذي أمر بمنع عرض فيلم «ليلى بنت الصحراء» لبهيجة حافظ عام ١٩٣٧، الذي يتعرض للصراع بين العرب والفرس، وذلك احتراماً وتوقيراً للزيجة الملكية التي ربطت ولي عهد ايران آنذاك والأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق. كما استخدمت الاحزاب السياسية، التي تصل الى الحكم، سلاح المنع والايقاف ضد الافلام التي تتضمن نقداً لهذه الاحزاب، ففي عام ١٩٤٢ رفض الوفد ـ الحزب الليبرالي ـ عرض فيلم «من فات قديمه» الذي أنتجه يحيى السيد ابن أحمد لطفي السيد، والذي أخرجه فريد الجندي، لأن الفيلم كان يتعرض بالنقد لأساليب الصراع الحزبي في مصر. ثم عاد الوفد وصرح بعرض الفيلم بعد أن حذف المشاهد التي رأى الحزب أنها تمس «مصطفى النحاس» وعقيلته «زينب الوكيل»، وكان هذا الحذف

---

(٥) الصباح، (٨ ايلول/ سبتمبر ١٩٣٣). وأورد النص: منير محمد ابراهيم، عن «محمد بيومي»، الفنون (تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٢). ويعد هذا المقال من اكثر المقالات الماماً بحياة هذا الرائد، وجاء فيه انه: «كان لمصادرة فيلم الخطيب نمرة ١٣ وما ترتب عليه من مشاكل مالية ان قرر محمد بيومي ان يتخلى نهائياً عن نشاطه السينمائي. وفي عام ١٩٣٧ استدعي محمد بيومي للعمل ثانية في الجيش حيث قام بدور كبير في ميدان الحرب بالصحراء الغربية اثناء الحرب العالمية الثانية، اذ كان يقوم بترحيل البدو من مناطق الخطر خلف الجيوش المحاربة، ولما قامت حرب فلسطين تطوع محمد بيومي في هذه الحرب، كما عمل في قسم التصوير بمديرية التحرير ثم استقر بالاسكندرية بعيداً عن الاضواء، وانتهى دور الرائد الكبير».

سبباً في اختلال الفيلم وارتباكه، مما أدى إلى فشله المؤلم حيث ثار الجمهور ضد الفيلم الناقص وكاد يحطم كراسي دار العرض.

تستطيع أن تتبين بوضوح أن الفيلم المصري نشأ مكبلاً بأغلال فظة، بالغة الشراسة، وفي الوقت الذي استطاعت فيه صناعة السينما أن تنمو وتتحرر وأن تصبح مصرية مستقلة، فإن الفيلم السينمائي ظل محاصراً، مراقباً، على نحو دفعه دفعاً إلى أن يسير في «الطريق الآمن» متحاشياً الخوض في الموضوعات التي قد تعرضه لمتاعب التوقيف والمنع والمصادرة، ولا شك أن أحمد بدرخان، أحد رواد الثقافة السينمائية، كان يدرك هذا الوضع، بشكل ما، عندما كتب في كتابه السينما عام ١٩٣٦ ناصحاً بأن يبتعد كتاب السيناريوهات عن الاوساط البسيطة «كأوساط العمال والفلاحين. . . واليك بعض الأماكن التي تليق أن تظهر في شريط السينما: المسرح، الموزيك هول، ادارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادي الرياضية، نوادي القمار، الى آخره» ويواصل بدرخان، في كتابه المبكر، حديثه عن موضوعات الأفلام فيقول: «الحب أساسي لكل سيناريو لكنه الحب المعرقل الذي تعترضه العقبات والحب في السينما أبسط منه في قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية. ولا صراع بين المرء وضميره: لا شيء من هذا كله. بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو بين امرأتين تتنازعان حب رجل. وهذا خير ما يمكن تصوره للسينما».

لاحقاً، ستقدم السينما المصرية، مئات الأفلام، حسب مواصفات أحمد بدرخان، بعضها مقتبس من الافلام الامريكية، التي لم تفقد سطوتها، على عقول السينمائيين والجمهور، ببطلها الفردي، ومغامراتها، ومطارداتها وعوالمها الوهمية، ونمط الحياة الامريكية الوهمي حيث الفيلا الجميلة، والعربات الفارهة، وصالات الرقص الأنيقة، والمنافسات الغرامية حول «النجوم» و «النجمات». لقد احتل نمط الفيلم الأمريكي حيزاً لا يستهان به من عقل السينما المصرية، وعملت الرقابة، المتعددة الأيدي، على ترسيخ هذا الاحتلال. من ناحية أخرى، ظلت الافلام المصرية تقتبس موضوعاتها وحبكاتها من بعضها بعضا فيما يشبه التوالد الذاتي، واستمر هذا «التوالد الذاتي»، الذي بمقتضاه ينتقل البطل بملامحه وأبعاده وجميع سماته من فيلم الى آخر، فالبطل الخيّر ينتقل بأخلاقياته المتطهرة من عمل لآخر، وممثل أدوار «الشر» تظل جرثومة الشر عاملة في أعماقه، عبر معظم الافلام التي يشارك فيها، كمرض، أو قدر غامض، لا دخل للواقع أو البيئة في تشكيل ميوله ومزاجه وأخلاقياته.

وحاولت بعض الأفلام أن تقدم شيئاً مختلفاً، يبتعد عن الانماط «الغنائية»، ذات الطابع الاستعراضي، والميلودرامات، والكوميديات المعتمدة على «الفارس». وهذه الافلام، وإن كان يشوبها الكثير من السلبيات، الفكرية والفنية، إلا أنها حاولت، بقدر امكانات صناعها، أن تقدم ما يعبر عن أحاسيس الجماهير، وبخاصة في جانبها الوطني.

ولما كان من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، في ظل الاحتلال، أن تتعرض هذه الافلام الى الحاضر، فإنها لجأت إلى التخفي في رداء التاريخ، تحاشياً لعين الرقابة. فلننظر، بشيء من التفصيل، إلى تلك الاعمال الرائدة.

«شجرة الدر» و «صلاح الدين الأيوبي»

مثل معظم الاعمال الريادية، يكتسب فيلم «شجرة الدر» عام ١٩٣٥ قيمة مبدئية، ففي وقت لم تكن صناعة السينما العربية في مصر قد وقفت على قدميها، تقدمت السيدة الطموح آسيا داغر، الوافدة من الشام، لتنتج وتمثل أول فيلم تاريخي على غرار اعمال سيسيل دي ميل وروبين ماموليان، التي عرض بعضها بنجاح في القاهرة. وبهدف إنصاف الفيلم، علينا أن نتنبه الى انه سواء في مجال الدراسات التاريخية النظرية، أم في مجال الرواية أم المسرحية، اجمالاً، لم يكن الاهتمام قد تجاوز ما يدور في أروقة القصور من قصص حب ودسائس ليتعرض إلى ما يعتمل في الشوارع والأسواق وبين مجاميع الشعب. واتجه تفكير آسيا اتجاهاً منطقياً عندما اختارت رواية «شجرة الدر» التي كتبها رائد الرواية التاريخية «جرجي زيدان» ضمن سلسلة رواياته الاسلامية، فعلى الرغم من الانتقادات التي توجه عادة الى منهج زيدان في رواياته التاريخية، إلا أنها في فترة صناعة الفيلم، كانت تمثل النتاج الروائي الوحيد في هذا المجال، فلم يكن قد ظهر بعد بقية كتّاب الرواية التاريخية الذين تجاوزوا بحكم التطور، تجربة زيدان مثل: محمد فريد أبو حديد وعلي الجارم وعلي احمد باكثير، ومحمد سعيد العريان.

أعدّ سيناريو الفيلم المخرج أحمد جلال، ومن الواضح أنه ركز اهتمامه على أن تشغل آسيا أكبر حيز ممكن من الفيلم، وبالطبع على حساب بقية الشخصيات، وأن يطوع شخصية «شجرة الدر» لتلائم شخصية النجمة «آسيا». فكما تقول الاخبار الاعلانية التي سبقت عرض الفيلم ان البطلة ستظهر «كساحرة، ملكت العرشين: عرش الجمال وعرش الأمة، واستأثرت بالقوتين، قوة الروح وقوة النفس»[٦]. وتعد منتجة الفيلم بأن «تسمعنا الموسيقى وتريناجلالها في مواكبها وحفلاتها ومجامعها، بالجملة، يشهد المصريون ملكتهم السابقة وهي في أوج عظمتها، وجلال مجدها، كأنها بعثت من جديد»[٧].

لم يبرز الفيلم ـ شأنه في هذا شأن الرواية ـ الامور الجوهرية التي تميز «شجرة الدر» وفترة حكمها التي لم تتجاوز عدة أشهر، فصفحة بطولتها تتضمن اخفاءها لخبر وفاة زوجها، واصرارها على مواصلة الحرب ضد الصليبيين، وايمانها بالانتصار الذي تحقق في معركة

---

(٦) الصباح (٩ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٣٤).
(٧) المصدر نفسه.

المنصورة التي أسر فيها قائد الحملة لويس التاسع. إن هذه الامور الجوهرية تبدو هامشية، سواء في الرواية أم الفيلم، إلى جانب المغالاة في الاهتمام بالعلاقات العاطفية بين شجرة الدر وعز الدين أيبك من جهة، والجارية المخلصة «شوكار» وركن الدين بيبرس من جهة أخرى، فالتاريخ هنا تحركه دوافع القلب الذي يحب من أول نظرة، أو بمجرد سماع صوت شجي، آت من جناح الحريم، كما يحدث لبيبرس عندما يسمع غناء «شوكار». وإلى جانب الحب تظهر المؤامرات كعنصر بالغ الفعالية، حتى أنه يمكنك اعتبار أن الفيلم، شأنه شأن الرواية، يعتمد على التفسير التآمري للتاريخ إن صح التعبير، فعند زيدان تقوم «سلافة التركية» احدى جواري الملك الصالح، التي أعماها الحقد على شجرة الدر - التي ارتفع بها الحظ من مجرد جارية الى أول ملكة عربية - بسلسلة من الدسائس حيث توقع عز الدين أيبك، زوج شجرة الدر في حبها، وتخدع ركن الدين بيبرس أكثر من مرة، وتقتل حبيبته، جارية شجرة الدر المخلصة «شوكار»، وتنجح في النهاية، في خلع شجرة الدر عن عرشها. وقد أضاف كاتب السيناريو شخصية مخادع متآمر آخر، هو الأمير بلباي، يناصب شجرة الدر العداء، ويتصل بالاعداء لتسهيل مهمتهم في احتلال مصر.

جاء فيلم «شجرة الدر» بعد سبع سنوات فقط من عرض أول فيلم مصري طويل صامت عام ١٩٢٧، ولم يكن مجموع الافلام التي أنتجتها مصر قد تجاوز الثلاثين فيلما، أي أن الخبرة بصناعة السينما لم تكن قد ارتقت بعد، وشجرة الدر هو الفيلم السادس لمخرجه أحمد جلال، الذي أراد أن يقدم عملاً طموحاً، مبهراً، جديداً، فالاخبار الاعلانية تقول: «للمرة الاولى تظهر القصور العربية الساحرة، والدور التاريخية الجميلة، والثياب العربية المزركشة، والحفلات المصرية القديمة، والمراقص والأغاني التي تحدثنا عنها ألف ليلة. وللمرة الاولى تستخدم شركة مصرية مائة جواد من جياد السبق العربية الشهيرة فتبرز في أبهى حللها وجمال خطواتها ورشاقة رقصها، وكلها من الخيول المشهورة في عالم السبق»[٨].

إذن، فقد كان هدف الفيلم، من الناحية الفنية، ابهار المتفرج بوجه آسيا الساحر من جهة، والديكورات ذات الطابع التاريخي من جهة أخرى، والتي اعتمدت على جدران ومداخل وزخارف كل من فندق هليوبوليس ودار الآثار الاسلامية.

ويتضح من المناقشة النقدية التي دارت أيام عرض الفيلم بين السينمائي جمال مدكور كناقد، والمخرج أحمد جلال، ان الفيلم من الناحية الفنية، كان مضطرباً، نظراً لاعتماده على الدوبلاج، أي تسجيل الصوت بمعزل عن الصورة، مما أدى الى عدم تطابقهما، كما اعتمد الحوار على اللغة العربية التي لم يُجدها البعض... ولم يكن المخرج موفقاً في ادارته للمجاميع التي بدت حركتها مرتجلة، مرتبكة، حسب رأي الناقد المعاصر لعرض الفيلم،

---

(٨) الصباح (٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٣٤).

بخاصة عندما يهجم الشعب على قصر الملكة بعد مؤامرة الأمير بلباي للاطاحة بها. فالجماهير الثائرة سرعان ما تصمت تماماً عندما يبدأ قائد جيش شجرة الدر، بنفسه، في ضرب الصفوف الأولى، وما أن تظهر الملكة في شرفتها حتى ينصرفوا عن المكان.

وردّ المخرج أحمد جلال، الذي قام بدور عز الدين أيبك، شارحاً وجهة نظره في رد فعل الجماهير إزاء الملكة بقوله «اولا هي امرأة. . . في أيام كان وجه المرأة شبيها بالحرم المقدس لا تصعد اليه الانظار، فما بالك بالملكة نفسها. . . إذ كان لا يخطر ببال أحد أن يتطلع الى وجه امرأة، وبخاصة الملكة المقدسة، ثم حدثتهم وأخضعتهم بقوة بيانها وقوة شخصيتها، فكان خروجهم أمراً طبيعياً ليس فيه عيب. . . إن الشعب في كل مكان ينظر للملك نظرته إلى شيء سام مقدس، فما بالك إذا كان الملك امرأة وللمرأة حرمة لا تدانيها حرمة في تلك الايام»[9].

ومن كلام المخرج نتبين مدى ايمانه بقدسية النظام الملكي، ومدى تهافت الجماهير التي تحركها المؤامرات، وتوقفها، بل تصرفها نظرة واحدة من الملك «وبخاصة إذا كان امرأة». ولن نسترسل في تقويم الفيلم بمعايير عصرنا، فعلينا أولاً أن نضعه في ظروفه التاريخية. لقد تم صنع الفيلم في ظل نظام ملكي مستقر، كما كانت ثورة عام ١٩١٩ الشعبية قد انقضى عليها ما يقرب من العقدين، واتسم نضال هذه الفترة بالمفاوضات التي ستؤدي وشيكاً الى معاهدة عام ١٩٣٦. أي أن المناخ السياسي، في مجمله، كان يبرز دور الباشاوات والسياسيين والجلسات المغلقة والاتفاقيات والمناورات، أكثر مما كان يبرز دور الجماهير والانتفاضات والمظاهرات، وانعكس هذا الجو في الفيلم، فضلاً عن أن الدراسات التاريخية، كما ذكرنا، كانت لا تزال تدور في فلك الملوك والقصور.

أراد صنّاع أول فيلم تاريخي، تحت وطأة الاحتلال، أن يبينوا شيئاً من عز وأمجاد العرب في الماضي، فالتفتوا الى «القصور العربية الساحرة» و «مواكب الملكة» وهي «في أوج عظمتها، وجلال مجدها» فضلا عن «جياد السبق العربية المشهورة». . . ولكنهم، وسط هذه الاهتمامات، لم يفتهم أن يقدموا، في ثنايا المشاهد، ذلك الرسول الوافد من جبهة القتال، معلناً ذلك الخبر الذي يصفق له جمهور المشاهدين، ويعبر عن آمال المتفرجين، الى جانب كونه يؤكد حقيقة تاريخية مضيئة: إن جيشنا انتصر على جيش الأعداء.

أما فيلم «صلاح الدين الأيوبي» الذي عرض عام ١٩٤١، فقد توقعت الصحافة الفنية أيامها، أثناء تنفيذ العمل، أن يأتي الفيلم في مستوى الشخصية التي يتحدث عنها، ولكن ما أن عرض الفيلم حتى خيب توقعات الجميع، فالأخوان لاما لم يعتمدا نصاً أدبياً كما فعلت آسيا وأحمد جلال في «شجرة الدر» فقام «السيد زيادة»، وهو شاعر ضعيف، ومخرج متواضع فيما بعد، بتفصيل سيناريو يناسب الملامح التقليدية لبدر لاما، والمتأثرة

(٩) الصباح (١٥ آذار/ مارس ١٩٣٥).

بفالنتينو، معبود النساء، المغامر، الشجاع، الفارس، لاعب السيف، المنطلق على صهوة جواده، منقذ الحبيبة من عصابات الصحراء. فهنا، تهجم الجيوش الصليبية، على طريقة عصابات الصحراء لتخطف النساء، وتحرق المحاصيل، وسرعان ما يتصدى صلاح الدين، مع بقية أمراء أسرته من الفرسان، لهؤلاء الأشرار، ليتغلبوا عليهم، بعد سلسلة من المبارزات.

وعمد ابراهيم لاما، مخرج الفيلم، إلى ما سمته مجلة الراديو، أيامها «بسرقة من نوع جديد»، فهو قد لصق أجزاء المعارك الحربية التي أخرجها سيسيل دي ميل عن الحروب ذاتها فبدت وجوه العرب «افرنجية الملامح» وعندما قرأ الأخوان لاما هذا النقد حذفا المشاهد الدخيلة، فكانت النتيجة كما يقول محرر الراديو انهما زادا الأمر اضطراباً على اضطراب، وعبثاً على عبث، وظهرت ساحة الميدان واسعة شاسعة، وليس فيها إلا ١٢ فارساً بالتمام في طريقهم الى المعركة ثم يتساءل ساخراً «أتراهم كانوا ذاهبين لفتح مدينة، أم لفتح دكان»[١٠].

وعلى طريقة أفلام لاما، ذات البطولة الفردية، ينطلق الفارس ليصفي حسابه مع فلول الأعداء، وينتهي الفيلم بالمعركة الاخيرة، فبينما يتسلل أحد أطفال صلاح الدين «سمير ابراهيم لاما» إلى سجن الصليبيين متمكناً من اطلاق سراح السجناء، يتبارز أحد أتباع صلاح الدين، مع ريتشارد قلب الأسد، حيث يكون الفوز، بالطبع للفارس العربي، في الوقت الذي يقوم فيه «فالنتينو الشرق» بجندلة العديد من قواد الأعداء الذين يستسلمون تماماً.

وإلى جانب الضعف الفكري العام للفيلم، جاء فقيراً من الناحية الفنية، وبلغة النقد السينمائي أيام عرض الفيلم نقرأ: «متى كان جيش صلاح الدين على هذه الصورة التي أخرجها اخوان لاما؟ كلا ان جيش صلاح الدين لم يكن - كما ظهر في الفيلم - مؤلفاً من مجموعات بسيطة من الناس في مثل هذه الفوضى التي ظهرت به. . . وليس أدل على الفوضى من أن أحد المحاربين وقعت ذقنه أثناء التمثيل فالتفت حوله ثم لصقها واستمر في التمثيل. . . كان الاخوان لاما في هذا الفيلم أبخل البخلاء في الانفاق عليه، فجاءت المناظر تافهة وأساءوا إلى التاريخ، وجاء الفيلم في جملته وتفصيله مليئاً بالمعايب الفنية القبيحة»[١١].

وربما نلمس شيئاً من القسوة في هذا النقد، ولكنه يضع يده على العديد من المآخذ الجادة، والتي ستتلاشى نسبياً في الافلام التاريخية التالية. ومن الانصاف أن نذكر للفيلمين الرائدين انتباههما للتاريخ كمصدر، وبالتحديد الى مرحلة الصراع الكبير، بين العرب ككل من جهة، وبين أعداء الأمة العربية من جهة أخرى. لقد كان توجههما القومي المبكر صائباً وصحيحاً، سواء عن وعي أم على نحو تلقائي.

---

(١٠) الراديو (٢٠ كانون الثاني/ يناير ١٩٤١).

(١١) الراديو (٢ نيسان/ ابريل ١٩٤١).

ومنذ «شجرة الدر» و «صلاح الدين الأيوبي» أصبح التاريخ أحد مصادر الفيلم المصري، والملفت للنظر أن هذه الافلام غالباً ما تتجه، إما إلى العصور الوسطى، عندما واجهت الشعوب العربية، جحافل الصليبيين والمغول، واما الى عصر المماليك. وسنلاحظ، لاحقاً. أن النوع الأول من الافلام، كان يصطبغ بنزعة وطنية قومية، ترى أن في وحدة العرب وتماسكهم شرطا لا بد من توافره لهزيمة الطغاة. أما النوع الثاني، فإنه سيوجه نقداً واضحاً لنمط الحكم المملوكي، القائم على الظلم والقمع والفساد.

وعلى الرغم من أن هذه الافلام، تحتمي بعباءة التاريخ، إلا أنها لم تستطع أن تهرب من نظرة الرقابة الصارمة التي نفذت من غلالة التاريخ فكشفت بالتالي عما تتضمنه من أفكار انتقادية كانت مبرراً للمنع والمصادرة. فعندما انتهى «ستوديو مصر» من تنفيذ فيلم «لاشين» الذي أخرجه فريتز كرامب والذي كان يقدم ثورة شعب يعيش على حافة الجوع، ويضطر في النهاية الى الثورة فتقتحم الجماهير مخازن غلال الحكام وتقوم بتوزيع الحبوب على الجميع، وعلى الرغم من أن الفيلم كان يبرىء «السلطان» ويلقي باللائمة على بطانته الفاسدة!. فإن وكيل وزارة الداخلية المدرب حينذاك، حسن باشا رفعت، منع عرض الفيلم لأن «به مساس بالذات الملكية ونظام الحكم». وتدخل طلعت باشا حرب بنفوذه للافراج عن «لاشين»، وأخيراً، في ١٤/١١/١٩٣٨ سمح بعرض الفيلم، ولكن بعد حذف مشاهده المحورية، وفي مقدمتها الهجوم على مخازن الغلال، وتوزيع الحبوب بين الناس بعدالة.

الحرب العالمية الثانية: التدهور... والرواج

عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية، كانت صناعة السينما المصرية تمر بمرحلة انتعاش، فانتشرت الاستوديوهات حتى بلغ عددها تسعة، مما أدى إلى ترسيخ صناعة السينما وزيادة عدد الأفلام المنتجة، فإذا لم يتجاوز عدد الافلام المصرية المنتجة سنوياً، قبل انشاء ستوديو مصر عام ١٩٣٥ العشرة، فقد أصبح يصل الى الضعف بعد خمس سنوات. وفي الوقت الذي بنيت فيه عشرات من دور العرض في المدن المصرية، فتحت أمام الفيلم المصري سوق البلدان العربية، مما أدى إلى انعاش صناعة السينما من ناحية، وإلى الاستعانة بممثلين وممثلات من الاقطار العربية من ناحية أخرى، وذلك لزيادة ضمان توزيع الأفلام. وبفضل الاجهزة والمعدات الحديثة ارتفع مستوى الافلام من الناحية التقنية، فأصبح الصوت أكثر وضوحاً، والصورة أكثر نضارة، والاضاءة موزعة على نحو جيد، والتقطيع والنقلات داخل الفيلم اتسمت بالنعومة. باختصار أصبحت القاهرة، من ناحية عدد الافلام المنتجة ومستواها الحرفي، عاصمة السينما العربية، أو كما أطلق عليها، زهواً! «هوليوود الشرق».

وإلى جانب الافلام «الهوليوودية» ظهرت بعض الافلام، من «ستوديو مصر»

بالتحديد، تحاول أن تواجه الواقع، وتصوره، وتنقده، من وجهة نظر تعبر في بعض من أبعادها، عن فكر «ستوديو مصر» وفكر طلعت حرب وطبقته الطموحة، التي سعت الى الاستقلال الاقتصادي، ونجحت، بدأبها، في تحقيق حلم اقامة صناعات وطنية. لذلك، فإن التفكير الغيبي والاستسلامي قد اختفى، أو خف على الاقل، في هذه الافلام. وبدلاً من القدر أو الحظ الذي يرفع من يشاء ويخفض من يشاء، أصبحت الارادة الفردية، أي الصلابة الذاتية هي القوة القادرة على تحديد مصائر الابطال. حقاً ان الباشا المستنير في «العزيمة» لكمال سليم، هو الذي يحل مشكلة «محمد أفندي» الموظف الصغير، المكافح، المؤمن بالعمل. لكن الفيلم، وهو يحاول أن يكون عقلانياً، وواقعياً، يعترف بوجود أبطاله الشعبيين، أبناء الحارة الشرفاء، صناع الحياة، وقوتهم وارادتهم.

لكن رياح الحرب العالمية الثانية عصفت بالكثير من العناصر الجيدة والجادة في صناعة السينما المصرية، فبعد أسابيع قليلة من بداية الحرب أعلنت الاحكام العرفية، وصدرت تشريعات جديدة مثل: «تشديد العقوبات على الجرائم المضرة بأمن الحكومة، وأن هذه العقوبات تسري على من يرتكب تلك الجرائم اضراراً ببلد حليف أو شريك لمصر، والعقاب على الدعايات المثيرة»[١٢]. وسرعان ما توالت المطالب الانكليزية تحت شعار «ما تتطلبه ضرورات الحرب»، ووضع البريطانيون يدهم على جزء كبير من أجهزة ومعامل «ستديو مصر»، بل وسخروا عدداً كبيراً من الفنيين والمصورين لتسجيل معارك جيوش الحلفاء ضد جيوش المحور، بخاصة في العلمين، ثم طبعها وتحميضها في «الاستوديو» الذي أصبح عاجزاً عن مواصلة مسيرته، في الوقت الذي بدا فيه العديد من المخرجين كما لو كانوا لا عمل لهم.

من ناحية أخرى، بدأت تظهر في المجتمع المصري طبقة طفيلية خطيرة من تجار «السوق السوداء»، والسماسرة والمتعاونين مع جيوش الاحتلال، وتتكتل لتكوّن قوة اقتصادية غير منتجة، اتجهت إلى تنمية ثرواتها عن طريق الاتجار بقوت الشعب تارة، والاستثمارات السريعة المحققة للأرباح تارة أخرى.

اتجهت الطبقة الطفيلية الجديدة الى استثمار أموالها المسروقة في الانتاج السينمائي، وبالطبع لم تنظر الى صناعة السينما على أنها صناعة وطنية، كما فعل طلعت حرب ومحمد بيومي سابقاً، ولكنها نظرت اليها بالطريقة نفسها التي تنظر بها الى العمليات التجارية المشبوهة التي نمت وقويت واغتنت عن طريقها. وشهدت السنوات الاخيرة من الحرب العالمية الثانية طوفاناً خطيراً من أفلام الطبقة الجديدة، فارتفع عدد الافلام المنتجة عام ١٩٤٥ ليصبح ٤٢ فيلماً بعد أن كان ٢٣ فيلماً عام ١٩٤٤، ثم يقفز الى ٥٢ فيلماً عام

---

(١٢) محمد زكي عبد القادر، محنة الدستور، سلسلة كتاب روز اليوسف، ٦، ط ٢ (القاهرة: دار روز اليوسف، ١٩٥٥)، ص ١٠٦.

١٩٤٦، ليرتفع مرة أخرى عام ١٩٤٧ إلى ٥٥ فيلماً. وبهذا انتصر تجار «السوق السوداء» على «ستوديو مصر»، الذي حوصرت أفلامه الجادة، وتعثر انتاجه، نتيجة لوابل الافلام المنحطة التي أغرقت دور العرض من ناحية، واستيلاء الانكليز على معداته ومعامله من ناحية أخرى.

وجاءت هذه الافلام تعبيراً ركيكاً عن رؤية واهتمامات وأحاسيس أغنياء الحرب، الـذين جمعـوا ثرواتهم بلا عمل، وبلا انتاج، وبغير وجه حق. لذلك فإن الحظ والقدر والكباريهات والدسائس هي العناصر التي كونت نسيج هذه الافلام، ويكفي أن نذكر أسماء بعضها لتدرك اتجاه مضمونها: «أوع تفكر» ـ «جرب حظك» ـ «كدب في كدب» ـ «مكتوب على الجبين» ـ «سيبوني أغني» ـ «ليالي الأنس».

وكان من الطبيعي أن يرد «ستوديو مصر» على طبقة «محدثي النعمة» وأفلامهم، وجاء الرد بفيلم من أفضل الافلام التي قدمتها السينما المصرية، وأكثرها قوة وعمقاً واكتمالاً، ولكنه تعرض لظلم بالغ، انه فيلم «السوق السوداء» لمخرجه كامل التلمساني.

جاء كامل التلمساني الى عالم السينما بعد أن زاول فن الرسم فترة، فقد بدأ حياته بإقامة عدة معارض قدم فيها لوحات يعبّر فيها، من خلال أذرع شخصياتها المبتورة ووجوهها المرهقة، عن مشاعره، إزاء عناء الجماهير وعذابها، لكنه اكتشف أن الجماهير أبعد ما تكون عن لوحاته، وأن فنه الذي قصد به مهاجمة المتسببين في ارهاق الجماهير قد اشتراها «علية القوم»، زوار المعارض وأنها أصبحت تزين جدران صالوناتهم.

من هنا بدأ التلمساني يفكر في وسيلة أخرى للتعبير، ووجدها في الكلمة. وفي عام ١٩٤٠ بدأ مع مجمـوعة من المثقفين اليساريين اصدار مجلة التطور، لسان حال مجموعة «الخبز والحرية»، وفي الاعداد القليلة التي صدرت من هذه المجلة الرائدة، الهامة، توالت مقالات التلمساني التي هاجم فيها نظرية «الفن للفن»، والأفلام السائدة في هذه الفترة، وهو أول من استخدم تعبير «سينما المخدرات»، التي تقدم للناس عالماً وهمياً وهموماً فردية ذات طابع سقيم، وطالب بفن جديد «يظهر للجماهير قوتها ويكشف لها عن أعدائها».

ويبـدو أن التلمسـاني وجد أن الكلمة أيضاً لا تحقق طموحه في الاتصال الواسع والوثيق بالجماهير، بخاصة في شعب ترتفع فيه نسبة الامية ارتفاعاً كبيراً، لذلك بدأ يتجه للسينما حيث عمل موظفاً في «ستوديو مصر» عام ١٩٤٢. وفي عام ١٩٤٣ حصل على موافقة ادارة الاستـوديو على أن يحقق فيلمه. وحاول التلمساني، في فيلمه، أن يستعين بخبرته الجمالية في الفنون التشكيلية، وأن يستفيد من وعيه الاجتماعي الذي اكتسبه من خلال اشـتراكه في النشاط السياسي للمجموعات اليسارية التي عمل معها، لذلك جاء الفيلم نموذجاً رفيعاً للفيلم الواقعي من جهة، والفيلم السياسي من جهة أخرى.

يصف عبد الرحمن الرافعي حالة البلاد خلال الحرب العالمية الثانية فيقول: «اضطربت الحالة المعاشية للسواد الأعظم من الناس، بخاصة في توزيع الخبز. ولم يحن الاسبوع الاخير من شهر كانون الثاني/ يناير عام ١٩٤٢ حتى شح هذا الغذاء الاساسي للشعب، واستعاض عنه الموسرون بالبطاطس والمكرونة . . . وصار الناس في بعض أحياء القاهرة يهجمون على المخابز ويتخطفون الرغيف من حامليه في الشوارع».

في «السوق السوداء» يحلل كامل التلمساني تلك الصورة التي يقدمها الرافعي، وهو يثبت، من خلال النماذج التي يقدمها، والعلاقات بين الناس، وتطور أبطاله، أن المجاعة ليست قَدَراً، ولكنها تأتي نتيجة حتمية لنظام فاسد، يترك فرصة الثراء السريع لأكثر عناصر المجتمع اجراماً.

يدور فيلم التلمساني في حارة شعبية، تكاد تختصر مصر كلها، فيها الجاهل والمتعلم، الفقير وميسور الحال، وعندما تندلع الحرب يدرك بعض التجار أن الفرصة قد حانت، فيشترون السلع، ويخبئونها حتى تشح تماماً، ثم يبدأون في بيعها بالثمن الذي يقومون بتحديده. ويدرك كامل التلمساني أنه كلما زادت أرباح تجار «السوق السوداء» زاد سعارهم، حتى أن «أبا محمود» زكي رستم، صاحب المخبز، الذي بدا نزيهاً في البداية، يتحول قرب النهاية، ومع توالي انغماسه في العمليات «القذرة» الى غول بالغ الشراسة، تشي نظرات عينيه باستعداده الدائم للانقضاض على كل من يريد أن يقف في طريقه.

ويؤكد كامل التلمساني، على لسان بطله «حامد» عماد حمدي، ثقته الكاملة في قدرة الجماهير وقوتها، التي ستنطلق يوماً، لتعيد ترتيب الأمور، ففي مشهد بديع، أثناء غارة جوية، وبينما خطيبته خائفة بين يديه، يتحدث عن الشعب حديثاً عذباً وعاشقاً، لم نتعوده في السينما المصرية، يقول: «الناس دول مش ممكن يجري لهم حاجة. شعب تحدى المرض والكوارث والجهل والجوع ولا انتهاش ومش ممكن هاينتهي. عارفه مين هم اللي هاينتهوا؟ سيد البقال وأمثاله وحسونة الجزار وغيرهم، اللي بيستغلوا الأهالي. . . البلد ما انضرتش من القنابل والغارات قد ما انضرت من جشع تجار السوق السوداء. ناس بيبيعوا ويشتروا في دم اخوتهم ودموع أهاليهم ويحطموا الغير علشان همه يسعدوا».

لكن هذا الفيلم الشجاع، تعرض لواحدة من أكثر المآسي مرارة في تاريخ السينما المصرية، فعندما عرض الفيلم، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كان جمهور شارع «عماد الدين»، من الفئات المنحطة نفسها التي هاجمها فيلم «السوق السوداء». وما أن ظهرت كلمة النهاية، في أول عرض، بعد معركة بين الناس الذين يقتحمون مخازن التجار، والتجار أنفسهم، يساعدهم فتوّاتهم، حتى بدأ المشاهدون يكسرون مقاعد دار العرض، وتلفت بعضهم غاضباً باحثاً عن المخرج «المجنون»، «المتهور»، ليلقى جزاءه الفوري،

واضطر فرسان هذا الفيلم الشريف الى التسلل خارج دار العرض هرباً بجلودهم.

انتصرت سينما «أثرياء الحرب»، وهزمت سينما «ستوديو مصر»، واستطاعت السينما المتردية، التي راجت بضاعتها أن تسخّر لخدمتها العديد من أبناء «ستوديو مصر» نفسه، الى الدرجة التي مكنتها من فنان كبير ككامل التلمساني، فدفعته ليخرج لها عام ١٩٤٧ «البريمو» ثم «كيد النساء» عام ١٩٥٠.

ويعود كامل التلمساني، في عام ١٩٥٧، ليصفي حسابه مع السينما التي هزمته، حيث يصدر كتاباً مميزاً، يعد من أهم الكتب العربية عن السينما إن لم يكن أهمها، فلننتظر ونرى.

قانون الرقابة ١٩٤٧

سواء على مستوى العالم، أم على مستوى مصر، حدثت تغيرات عدة خلال الحرب العالمية الثانية التي انتهت وميزان القوى العالمي يميل لحساب الشعوب التي زادتها الحرب قوة وصلابة، في الوقت الذي بدأ فيه المعسكر الاستعماري واهناً ضعيفاً. وفي مصر زادت الهوة الفاصلة بين العمال والعديد من القطاعات الشعبية من جهة، وأصحاب المصانع ورؤوس الأموال وأثرياء الحرب من جهة أخرى. وسرعان ما اندلعت المظاهرات، في المدن الرئيسية ضد الحكومات المتعاقبة التي رأسها النقراشي واسماعيل صدقي، وضد قوات الاحتلال البريطاني التي دارت بينها وبين المتظاهرين مواجهات دامية سقط فيها ضحايا من الجانبين. وفي الوقت الذي انتشرت فيه الأفكار ذات الطابع الاشتراكي، التقت قوى العمال مع الطلبة، الأمر الذي أزعج كلا من الحكومة وقوات الاحتلال في آن واحد.

في هذه الظروف، صدر قانون عام ١٩٤٧ مستوحياً كما جاء في مقدمته قانون «الانتاج الأمريكي»، الذي صدر أثناء الحملات المكارثية الشهيرة. والقانون المصري، مثل كل القوانين المتعسفة، يجمل نفسه ببعض البنود المنطقية والمعقولة، مثل: «يراعى احترام الأديان وعدم التعرض للعقائد مع الابتعاد عن المواضيع والحوادث التي تبث الشقاق الديني أو القومي» أو «لا يسمح بمناظر الحركات المخلة بالآداب بما فيها الرقص الخليع المغري».

لكن إذا تركنا البنود التجميلية جانباً، وبحثنا عن الأمور الجوهرية، والتي صدر القانون ـ الجامع المانع ـ من أجلها سنجد التالي:

ـ لا يسمح بالمواضيع التي من شأنها أن تمس شعور المصريين أو نزلائنا الأجانب.
ـ عدم التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين.
ـ مراعاة المواضيع والحوادث التي تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة في تنظيم حياتنا العامة، كالوزراء أو الباشوات ومن في حكمهم ورجال الدين والقانون والأطباء... الخ، بحالة تلفت النظر.

- تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحتوي دعاية ضد الملكية أو النظام القائم أو العدالة الاجتماعية.

- لا يجوز اظهار مناظر الاخلال بالنظام الاجتماعي كالثورات أو المظاهرات أو الاضراب.

- لا يجوز التعريض بالمبادىء التي يقوم عليها دستور البلاد، ولا بنظام الحياة النيابية في مصر أو نواب الأمة وشيوخها.

- يجب اظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل لائق وبخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش.

- الأنظمة السياسية القائمة في مصر أو في احدى الدول الصديقة يجب أن تكون محل احترام.

- نظراً للظروف التي تجتازها البلاد، تراعى الدقة والحذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء، وخصوصاً الموضوعات الحديثة العهد، مما يخشى معه إحداث الشغب أو اثارة الخواطر.

- تمنع مناظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة.

- المواضيع التي تتناول مسائل العمال وعلاقتهم بأصحاب الأعمال تعالج بمنتهى الحيطة والحذر.

- يراعى عدم اظهار تجمهر العمال أو اضرابهم أو توقفهم عن العمل وكذلك اعتداءات العمال على صاحب العمل أو العكس.

- يمنع تحبيذ الجريمة بين العمال أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم.

هذه البنود، تشرح نفسها بنفسها، ولا تحتاج لتعليق، فهي، تعبر بجلاء عن طبيعة القوى الحاكمة واتجاهاتها، ومخاوفها، كما تحدد الهامش الضيق الذي يجب على السينمائي ألا يتجاوزه. ومن هنا كان منطقياً تماماً أن يظهر أبطال الأفلام المصرية بلا مهن! وليس لهم قضايا، وإن كان لهم مشاكل، ومشاكل فردية، وغالباً عاطفية. وهذه السينما، المحاطة بالنواهي والمحاذير والممنوعات، بدت مضطرة لأن تتجاهل البعد الاجتماعي لأبطالها، واكتفت بأن تسبح معهم في عوالم وهمية أكثر من أن تكون واقعية. ان هذا البحث الذي يدور حول «ارتباط نشوء السينما في الوطن العربي بالحركات الوطنية العربية»، يبدو، حتى الآن، كما لو كان يدور حول البحث عن الأسباب التي أدت الى «عدم ارتباط نشوء السينما في الوطن العربي بالحركات الوطنية العربية».

حرب ١٩٤٨ : أفلام وطنية

قبل حرب عام ١٩٤٨ بسنتين، تأججت الحركة الوطنية، بخاصة في المدن، بطريقة

بالغة القوة. وتمثلت مطالبها في التحرر من الاستعمار الانكليزي من جهة، والمطالبة بالحقوق الاقتصادية والديمقراطية المهضومة من جهة أخرى. ولكن مع صيف عام ١٩٤٧، وأثناء المناقشات الدائرة في الجمعية العامة للأمم المتحدة، الخاصة بتقسيم فلسطين، اتجهت الحركة الوطنية المصرية الى الاهتمام بما يدور على أرض فلسطين، وتجسد هذا الاهتمام في المظاهرات والاضرابات في البداية، ليصبح كفاحاً مسلحاً داخل فلسطين نفسها، فقد تطوعت مجموعات من الشباب للعمل الفدائي ضد المستعمرات الصهيونية، ابتداء من شباط/فبراير عام ١٩٤٨. وإذا كانت هذه المجموعات من الشباب ـ شأنها شأن الجماهير التي واصلت المظاهرات ـ كانت تتحرك باحساس سليم بالخطر مما يحدث في البلد المجاور، فإن هذا الاحساس الصائب لم يكن مبلوراً في فهم عقلي كامل بأبعاد المؤامرة كافة، بخاصة بعدها الدولي الممثل في موقف الولايات المتحدة الأمريكية ودورها في جميع مراحل تكوين اسرائيل. ويقول محمد حسنين هيكل ان: «قضية فلسطين لم تكن واضحة تماماً بالنسبة لنا حتى العام ١٩٤٨. وهناك أمثلة تؤكد ذلك. أتذكر أنني بعد مؤتمر بلودان عام ١٩٤٦ توجهت الى القدس، وفي فندق الملك داود رأيت رئيس الوزراء، والملكة نازلي وأحمد حسنين ومصريين آخرين، معظمهم من الباشوات، وعلمت أنهم أتوا للمعالجة والاستشفاء في مستشفى هداسا بعدما تعذر السفر الى أوروبا»[١٣].

ونستشف من شهادة هيكل أمرين: الأول عدم الوعي العام بخطورة القضية، والثاني أن العناصر الملكية والباشوات كانوا أبعد ما يكون عن الاكتراث بما يدور داخل فلسطين، على الرغم من صيحات التخوف والتحذير هنا وهناك. وعندما أصدر الملك أوامره بدخول الجيش المصري الى أرض فلسطين والاشتراك رسمياً في الحرب ١٢ أيار/مايو ١٩٤٨، كانت لديه دوافع ملكية محسوبة بدقة، فهو يطمع في صرف أنظار الجماهير، ولو مؤقتاً، عن قضاياها الداخلية، وأن يبني لنفسه زعامة عربية، وأن يتيح للحكومة، مع اعلان الحرب، فرصة تطبيق الأحكام العرفية والتخلص من جميع الخصوم، وأخيراً، أن تكون أكاليل النصر المتوقع من نصيبه، وليست حكراً على الشباب الوطني الذي تحرك الى داخل فلسطين، باحساسه الواعي بالخطر.

بعد شهور، عاد الجيش المصري، كما عادت بقية الجيوش العربية، مهزومة في أول جولة لها مع اسرائيل. وفي جو خانق من الأحكام العرفية، واحساس معذب بالهزيمة، عرض في أول تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٨ أول فيلم مصري، وأول فيلم عربي عن حرب عام ١٩٤٨، هو «فتاة من فلسطين» من انتاج عزيزة أمير، واخراج محمود ذو الفقار، عن فكرة للمنتجة نفسها، وكتب الحوار يوسف جوهر، وقام بالبطولة الى جانب المطربة السورية سعاد محمد، محمود ذو الفقار وزينب صدقي وحسن فايق.

---

(١٣) فؤاد مطر، بصراحة عن عبد الناصر، حوار مع محمد حسنين هيكل، ط ٢ (بيروت: دار القضايا، ١٩٧٥).

ويبدو أن رائدة السينما المصرية، عزيزة أمير، صاحبة أول فيلم صامت طويل «ليلى» عام ١٩٢٧، المتمتعة بقدر كبير من الثقافة، نتيجة احتكاكها بشعراء وأدباء هذه الفترة، قد أحست بالحيرة وهي تقدم على أول محاولة للخوض في قضية ذات طابع سياسي معقد، فضلاً عن أن عملها يأتي في أعقاب هزيمة. ومن الملاحظ أن الكتّاب والفنانين عموماً، وصنّاع السينما على وجه خاص، يتحاشون التعرض لفترات الهزيمة، التي تذكر الناس بلحظات قاسية في حياتهم.

والحق أن فيلم «فتاة من فلسطين» تعرّض، بعد عشرين عاماً من انتاجه الى حملة ظالمة من النقد، واتخذ كنموذج صارخ للمعالجة التجارية الفاسدة لقضية بالغة الخطورة. ولكن، عندما نعيد تقويم الفيلم، بعيداً عن الأحكام المتناقلة، نجد أن فيه من الايجابيات ما يجعلنا نتوقف، بخاصة عندما نضعه في سياقه التاريخي وأن نضع في اعتبارنا نقطتين هامتين، الأولى قوانين الرقابة الصارمة التي تنص على أن: «الأنظمة السياسية القائمة في مصر أو في احدى الدول الصديقة يجب أن تكون محل احترام، وأنه لا يجوز التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس أو تناول رجاله بالنقد». النقطة الثانية خاصة بالوضع العام للسينما في هذه الفترة، والذي شهد سيطرة «أثرياء الحرب» على حركة الانتاج. لذلك، فقبل أن ننظر في تفاصيل فيلم «فتاة من فلسطين»، يجب أن نعترف له، مبدئياً، بقيمة كبيرة يكتسبها من خارجه، عندما نتذكر أنه، وهو يقيم وحدة تعاطف بين الجمهور والبطلة الفلسطينية، كانت دور السينما تقدم أفلاماً من نوع: «بلبل أفندي» و«طلاق سعاد هانم» و«أحب الرقص».

أما عن الفيلم نفسه، فتقول قصته الجميلة ـ التي شوهت كثيراً ـ بأن ثمة عائلة واحدة لها فرعان، أحدهما في فلسطين، والآخر في مصر. الفرع الفلسطيني، وتمثله «سلمى»، سعاد محمد، التي تصبح يتيمة بعد أن يلقى والداها مصرعهما على يد عصابة صهيونية، وهي تتوجه الى القاهرة لتعيش في منزل عمها. وسرعان ما يرتبط بها ابن عمها ضابط الطيران «عادل»، محمود ذو الفقار، وهو يشترك في حرب فلسطين حيث يقصف معسكرات الاسرائيليين، وفي احدى الغارات تصاب طائرته فيهبط بعد أن كاد يفقد حياته، ويصاب اصابات يتصور أنها تعيقه عن الزواج. ولكن ابنة عمه «سلمى» تصر أن تظل الى جانبه كزوجة وشريكة حياة، فمصيرهما مشترك وهما، كما يؤكد الفيلم، يستطيعان مواجهة المستقبل الى جانب بعضهما.

وربما ابتعد الفيلم عن السياسة، ولم يحاول أن يقدم تفسيرات لأسباب الهزيمة أو ملابساتها، ولكن الفيلم بربطه المبدئي بين فلسطين ومصر، والتأكيد على مصيرهما المشترك، وتقديمه للعدو على أنه قوة غادرة لا ترحم، ومشاعره القوية الواضحة الى جانب القضية، إنما يؤكد أموراً تحسب لأول فيلم عن حرب عام ١٩٤٨. أضف الى هذا مجموعة الأناشيد الوطنية التي تعد عنصراً جديداً ومتطوراً بالنسبة لأغنيات الغرام المريضة التي انتشرت في

أفلام تلك الفترة، وكنموذج من أناشيد هذا الفيلم، ذلك النشيد القوي الذي لا يزال يتردد حتى الآن:

يا مجاهد في سبيل الله	ده اليوم اللي بتستناه
احنا عرب أصلنا معروف	فن الحرب احنا بدعناه

وفي العام التالي قدمت «عزيزة أمير» فيلمها الثاني حول حرب عام ١٩٤٨، باسم «نادية» من اخراج ضابط الجيش الذي اتجه الى السينما «فطين عبد الوهاب»، حيث قام يوسف جوهر بكتابة السيناريو.

وإذا كان فيلم «فتاة من فلسطين» يقدم فتاة تحضر الى مصر، فإن «نادية» يقدم أحد الشباب وهو يذهب الى فلسطين. والفيلم يعطي احساساً بأنه مشطور الى جزأين، فهو يتضمن قصتين تكاد كل واحدة أن تكون فيلماً مستقلاً. بطلة الفيلم مدرّسة مكافحة، على قدر كبير من القوة والصلابة، رقيقة، حانية، مضحية بالذات، من أسرة فقيرة يموت عائلها فتكرس حياتها من أجل تربية أخوتها. وهي ترفض الزواج لكي تتفرغ لتحقيق هذا الهدف. وتنجح في الحاق شقيقها بالكلية الحربية، وعندما يتخرج تسعد به وتبتهج من أجله. وتندلع حرب فلسطين، ويذهب الى القتال بمنتهى الحماس، ولكنه يستشهد بعد معركة باسلة مع الأعداء. وهو بهذا يصبح أول شهيد مصري على شاشة السينما، تكتسب شهادته معنى لا يمكن أن نغفله، هو أن قضية فلسطين، ترتبط أشد الارتباط بحياة آلاف الأسر المصرية، وأن العدو الذي صرع ثمرة كفاح أسرة، سيعود مرة أخرى ليصرع حلم آلاف الأسر المصرية. هنا، في هذا الفيلم الهام، على عكس معظم الأفلام في الفترة ذاتها، تأكيد صائب على أن حياة أبطاله ليست معزولة عما يجري حولها، ليس في مصر فحسب، ولكن في فلسطين أيضاً، وأن مئات الآلاف من الأسر المصرية، سيرتبط مستقبلها ومصيرها بمسار القضية والصراع مع العدو. من هنا يجدر بنا أن نحسب للفيلم، الخالي من التحليلات السياسية المباشرة، والذي لا يشير، ولم يكن بمقدوره أن يشير، الى مسؤولية النظام الملكي عن الهزيمة، أو الأسلحة الفاسدة التي لم تكن قضيتها قد أثيرت بعد، أنه قدم من لحم ودم أسرة مصرية صغيرة مكافحة أول شهيد على الشاشة.

غير أن الفيلم المتماسك القوي في نصفه الأول، سرعان ما يترهل ويدخل في متاهة ميلودرامية في نصفه الثاني، عندما يتابع حياة الأخت المضحية التي تحزن على أخيها حزناً مريراً، فبعد فترة، تشعر بميل نحو زميل أخيها في الجيش، ولكن شقيقتها الصغرى التي تخرجت حديثاً من الجامعة، تعترف لها بأنها تحب الشاب، وبعد تردد قليل، تقرر الأخت الكبيرة أن تواصل تضحياتها فتقبر الحب الوليد في قلبها. وهذه كما ترى قصة أخرى تشوش الى حد ما على قوة وتأثير القصة الأولى.

ثورة ١٩٥٢ : أفكار ضد الاستعمار

كانت حرب عام ١٩٤٨ واحدة من أسباب ثورة عام ١٩٥٢ ، فعلى أرض المعركة ، ازداد ايمان «الضباط الأحرار» بضرورة القضاء على النظام الملكي الفاسد كخطوة أولى للاستقلال والنصر: الاستقلال في مصر، والنصر في فلسطين. وليست مصادفة أن يصدر منشور الضباط الأحرار الأول بعد اعادة تشكيل التنظيم ، في تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٩ متضمناً: «نداء للمصريين بتحرير الأرض، وأن يعطي درس فلسطين المرير ثماره: المطالبة باعادة تنظيم الجيش وتدريبه مع دعوة الحاكمين الى الكف عن تبذير خيرات البلاد في البذخ والترف»[١٤].

وبعد ثورة تموز/يوليو ١٩٥٢ ، تحدث الرئيس محمد نجيب عن «رسالة الفن» في ١١ تشرين الثاني/نوفمبر من العام نفسه ، فجاء في كلامه : «يمكن القول ان الفن عندنا كان الى ما قبل يوم ٢٣ تموز/يوليو - وربما حتى الآن - صورة للعهد الذي قامت نهضتنا للقضاء عليه . . كانت الميوعة والخلاعة - الا في القليل النادر - هي سمات المسرح والسينما والغناء. ولم يكن احد من المشرفين على هذه الوسائل ذات الخطر العظيم في حياة الأمم، يحاول أن ينحو بها نحو الفن كما يجب أن يكون، بل كان الجميع - وهو ما يؤسف له - ينحون بهذه الأسلحة الخطيرة نحو التجارة، والتجارة وحدها. فما من فيلم إلا واقحمت عليه رقصة. وإذا كان هذا قد حدث في الماضي، وسكت عليه، فلأنه - كما قدمت - كان صورة من العهد الذي كنا نعيش فيه. أما اليوم فإننا لا نستطيع أن نقبل من الفن، ولا من المشرفين عليه شيئاً من هذا الذي حدث في الماضي»[١٥].

اذن فقد اكتشف الرئيس أن الخليط السائد من المستحيل أن يحمل الا المضامين نفسها السائدة في الأفلام، وهو يحدد المضامين الجديدة بقوله : «على الفن والفنانين أن يجعلوا رسالتهم جزءاً من رسالتنا».

وعلى الرغم من أن الرسالة تضيء النور الأخضر للفنانين الذين توقفوا عن العطاء نتيجة طوفان أفلام أثرياء الحرب الذين استولوا على انتاج الأفلام، وعلى الرغم من أن الرسالة تشجع أيضاً الذين طمسوا قدراتهم خوفاً من بطش النظام الملكي من جهة، ومراعاة لعنت قوانين الرقابة الصارمة من جهة أخرى، فإن الرسالة لم تدرك، وهي في غمرة الحماس والأمل، ضرورة تغيير نظام الانتاج السينمائي ، الذي ظل في معظمه أسير قبضات المنتجين التجار الذين هاجمهم الرئيس ونعت انتاجهم بأنه «تجارة، بل وتجارة رخيصة». من هنا، وخلال ما يقرب من عقدين تاليين، سيصبح ثمة اتجاهان في السينما المصرية: اتجاه تدعمه الثورة معنوياً، ثم مادياً، ويحاول أن يتعرض لقضايا الوطن والواقع من وجهة نظر تتسم بطابع

---

(١٤) مقتطف من: ياسين الحافظ، «عبد الناصر والصراع العربي الاسرائيلي،» شؤون فلسطينية (بيروت)، العدد ١١ (تموز/ يوليو ١٩٧٢)، ص ٥ - ٢٦.

(١٥) ورد النص في دراسة فاروق عبد العزيز، الطليعة (القاهرة)، (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧٥).

تقدمي ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من المخرجين المميزين، يقدمون في السنوات التالية أجمل (الأعمال) في تاريخ السينما المصرية، وأكثرها عمقاً واكتمالاً: أبو سيف، ويوسف شاهين، وبركات، وتوفيق صالح، فضلاً عن كمال الشيخ، ويعرض أعمال أحمد ضياء الدين، وعز الدين ذو الفقار، وفطين عبد الوهاب؛ واتجاه آخر، يسير وفق منطقه الخاص، لا علاقة له بالوطن أو الواقع، يقدم عالماً وهمياً ومشاكل سقيمة، وأفلامه تتوالد ذاتياً، بالملامح والسمات نفسها.

وهذا التقسيم يتسم بالعمومية، فليست جميع الأفلام التي تتعرض لقضايا الوطن أو الواقع تصدر عن رؤية تقدمية: وطنية وواقعية، فبعضها على درجة كبيرة من التخلف، فمثلاً، بعد الثورة بشهور قليلة، وباذن خاص من العقيد جمال عبد الناصر، وزير الداخلية حينئذ، صرح لنيازي مصطفى أن يصور فيلمه الروائي «أرض الأبطال» في مدينة العريش، ابتداء من كانون الأول/ديسمبر ١٩٥٢.

وجاء الفيلم، الذي صور على عجل، ليحظى بلقب أول فيلم سياسي بعد الثورة، مخيباً للآمال تماماً. حقاً وردت في «أرض الأبطال» مسألة الأسلحة الفاسدة، كما تضمن عدة مشاهد عن الحرب تميزت بالهزال والارتجال، ولكن أخطر ما في الفيلم أنه من الناحية السياسية، يتخلف حتى عن فيلمي «فتاة من فلسطين» و«نادية» اللذين أخرجا قبل الثورة بثلاث سنوات. فإذا كان الضابط في «فتاة من فلسطين» يذهب للحرب دفاعاً عن لحمه ودمه، محاولاً تصفية الحساب مع الذين اغتالوا بعض أقاربه وشردوا ابنة عمه، وإذا كان زميله في الفيلم التالي «نادية» يذهب الى القتال كأمر طبيعي، وكجزء من واجبه في الدفاع عن أرض الوطن، فإن بطل «نيازي مصطفى» يتطوع في فلسطين لدوافع ميلودرامية بالغة الفجاجة، تسيء إلى القضية كلها، كما تسيء إلى شرف عناصر الشباب المصري الذي دخل الحرب نتيجة احساسه الواعي بالخطر. ان البطل هنا يكتشف أن الفتاة التي يحبها ويقدسها ما هي إلا عشيقة لوالده، فيجن جنونه، ولا يطيق الحياة، فينخرط في صفوف المحاربين ضد العصابات الصهيونية. ان الدافع هنا، الأقرب الى الرغبة في الانتحار يسطح، بل يشوه الدوافع الجادة الواقعية التي أدت الى تطوع آلاف المصريين في القتال الى جانب الفلسطينيين خلال عام ١٩٤٨.

ويذهب بطل الفيلم الى فلسطين، تاركاً والده الباشا والثروة والحبيبة الخائنة، وتتم عدة معارك مع الأعداء. وفي احداها، ينفجر مدفعه نتيجة قذيفة فاسدة فيفقد عينيه، وعندما يعرف والده الباشا الذي كان أحد مستوردي الأسلحة الفاسدة، تضيق الدنيا في عينيه، فلا يستطيع الا أن ينتحر. والفيلم بهذا، فضلاً عن ترويجه لفكرة عدالة القدر التي تنتفي معها أية ضرورة للتغير أو الثورة، فإنه أيضاً أول من فتح الباب لندم الباشا الظالم

وتوبته في الأفلام المصرية، حيث يسوى الصراع الطبقي، في السينما، تسوية أخلاقية.

بعد الثورة، عندما كتب جمال عبد الناصر فلسفة الثورة عام ١٩٥٤، كان يصدر أفكاره وأحكامه بناء على تفسيرات تتمتع بدرجة كبيرة من الوعي، ميزته عن العديد من أعضاء مجلس قيادة الثورة، فهو قد أدرك أن المقصود ليس فلسطين و«أن الاستعمار هو المسؤول عن هذه الجريمة وبالتالي فإن الغرب ليس حكماً في النزاع بل هو طرف فيه»، وربما دفعه هذا الادراك الى اكتشاف العالم الاشتراكي، والمساهمة في تكوين عالم الحياد الايجابي فيما بعد.

ولكن من قلب فلسفة الثورة نلمس قصوراً في ادراك أسباب هزيمة عام ١٩٤٨، فكما يلاحظ كاتب دراسة «عبد الناصر والصراع العربي ـ الاسرائيلي» بحق «ان عبد الناصر كان يرى أن كارثة فلسطين بمثابة نتيجة للخيانة والتآمر. هنا كان يقف مع الجماهير العربية، سواء في احتدام عواطفه أم في حدود رؤيته، يقيناً أن مثل هذا السبب ليس جذر الكارثة من جهة، كما أن كونه سبباً لا يعني أن الغاءه سيفتح الطريق الرحب، القصير، لازالة الكارثة. ان عبد الناصر في هذه المرحلة الرومانسية الثورية وأن كان قد أكد بحق مسؤولية الاستعمار في كارثة فلسطين، إلا أنه، بسبب قصور وعيه للظاهرة الامبريالية، لم يقدر بها فيه الكفاية، انعكاسات الحلف الصهيوني ـ الامبريالي، على الصراع العربي ـ الاسرائيلي»[١٦].

وانعكاساً لأفكار عبد الناصر، في فلسفة الثورة، يأتي فيلم «الله معنا» الذي عرض في آذار/مارس ١٩٥٥، وهو يختلف تماماً عن فيلمي عزيزة أمير قبل الثورة، كما يختلف عن «أرض الأبطال» بعد الثورة، فمن الناحية الفنية، لا توجد أغنيات أو رقصات، وهو يخلو من المفاجآت والكوارث وينظمه ايقاع واحد متدفق متماسك، على النقيض من ذلك التسيب والترهل في الأفلام الثلاثة السابقة. والقصة نفسها، تختلف هنا وهناك، بدلالتها وايحاءاتها، بقدر اختلاف احسان عبد القدوس وسامي داود من جهة، عن عزيزة أمير ويوسف جوهر من جهة أخرى، وأيضاً بقدر اختلاف الأوضاع بين مصر ما قبل ١٩٥٢ وما بعدها.

في فيلم «الله معنا» يطالعنا عماد حمدي الضابط المصري العائد مبتور الذراع من حرب فلسطين، باحثاً مع زملائه عن المجرمين الذين استوردوا الذخيرة الفاسدة، والتي كانت، حسب وعي الفيلم، وكما ترى فلسفة الثورة، السبب الجوهري في الهزيمة.

والحق أن احسان عبد القدوس، كاتب القصة، هو الذي فتح خلال عامي ١٩٥٠ ـ ١٩٥١ ملفاً خطيراً، كان النظام الملكي حريصاً على أن يظل في طي الكتمان الى الأبد ملف الأسلحة الفاسدة التي استوردها سماسرة النظام من شركات أجنبية نظير عمولات كبيرة. ويصف أحمد بهاء الدين حملة احسان عبد القدوس بأنها «اخطر حملة صحفية عرفتها مصر في

---

(١٦) الحافظ، المصدر نفسه.

تاريخها الحديث. وتتابعت مقالات احسان تروي الخيانة بالمستندات، وتشير الى اللصوص الكبار بأوضح ما تسمح به القوانين. وكان احسان يعرف جيداً أنه يقرع بمقالاته باب السجن. وأن الباب سيفتح حتماً ليستقبل اللصوص، أو يستقبله هو نفسه»[17].

ومن كلام أحمد بهاء الدين ندرك نقطتين. الأولى تتعلق بالمدى الواسع والعنيف الذي أحدثته حرب عام ١٩٤٨، والهزيمة في الصحافة، التي أصبحت ميدان قتال، وأضحت تربط الهزيمة بالفساد العام داخل البلاد؛ والنقطة الثانية تتعلق بكون احسان عبد القدوس من أهم الذين فضحوا صفقات السلاح الفاسد، وهو بنفسه ـ بخبرته ودرايته بالقضية ـ الذي كتب قصة «الله معنا»، لذلك فقد جاء الفيلم صادقاً ومؤثراً الى أبعد حد. وسيقدم احسان عبد القدوس، فيما بعد، تجربة «حرب ٤٨»، بملابساتها، كحدث كان له أكبر الأثر في تشكيل وعي بطل «أنا حرة» الصحفي، كاتب المنشورات الثورية.

و«عماد حمدي»، هو الفرع الفقير في عائلة يمثل فرعها الثري «محمود المليجي»، التاجر الكبير، الباشا، الذي قدم خدمة للفتى الطموح الفقير، عندما توسط له وأدخله الكلية الحربية. ويرتبط «عماد حمدي»، مع «فاتن حمامة» ابنة الباشا، بعلاقة حب، وهي علاقة تحمل مفارقة طبقية واضحة، ستطالعنا فيما بعد بين «شكري سرحان»، أحد الضباط الأحرار، و«مريم فخر الدين»، الجميلة، الثرية في «رد قلبي»، الأول ابن جنايني، وشأنه شأن عماد حمدي في «الله معنا»، وجد من يتوسط له ليدخل الكلية الحربية، وها هو يمتلىء قلبه بعشق ابنة الأمراء التي تنتسب، شأنها شأن بطلة «الله معنا»، الى طبقة أخرى وعالم آخر. وتتعرض هاتان العلاقتان في «الله معنا» و«رد قلبي» الى عواصف عنيفة بسبب تعنت الارستقراطية، ولكن بعد الثورة يتمكن كل من حبيبته. وعلاقات الحب هذه لا تقدم من وجهة نقدية، ولا توضع في اطار التفسير الاجتماعي، ولكنها تقدم بمشروعية كاملة، وتأييد ومباركة صنّاع الفيلمين، كما لو كانت من طبائع الأشياء، الأمر الذي يعبّر، بشكل ما، إما عن شوائب فكرية مختلفة، تقول بأن الحب أقوى من المصالح، وفوق التناقضات، ونافياً عظيماً للصراع الطبقي، وأما مجاراة لتقاليد السينما المصرية التي تفضل النهايات السعيدة حيث يتزوج البطل من البطلة.

وسواء تعلقت المسألة بنوعية وعي صناع الفيلم، أم بمدى استسلامهم لموروثات السينما، فإننا نستطيع الآن أن نتبين دلالة هذه العلاقات، بخاصة بعد أن حضر جمال عبد الناصر بنفسه العرض الأول لفيلم «الله معنا»، وأبدى سروره وإعجابه، وبعد أن أصبح «رد قلبي» العمل السينمائي المعبر عن روح الثورة... فهذه العلاقات تشي بجلاء بتطلعات قطاعات من «الضباط الأحرار» إلى مكان أفضل في السلم الاجتماعي، وأنهم في

---

(١٧) احمد بهاء الدين، فاروق... ملكا ([د. م.]: [د. ن.]، ١٩٥٢)، ص ٩١.

ثوريتهم، وهم يطالبون بحقوق الجماهير الواسعة، لا يفوتهم التأكيد على حق البرجوازية الصغيرة في أن تحل مكان البرجوازية الكبيرة، أو أن يكون لها مكان الى جانبها، وأن يمتزج الفرعان، الفقير والغني، داخل اطار طبقة واحدة.

ثورة «الله معنا» تنطلق من فلسطين، ومن حرب عام ١٩٤٨ بالتحديد، ففي هذه الحرب فقد عماد حمدي زملاءه، وفقد أيضاً ذراعه، وهو ممتلىء بالمرارة من ضياع فلسطين، وفي أكثر من موقف، وعلى نحو بالغ التأثير لأنه بالغ الصدق، يتحدث عماد حمدي بلهجة ممتلئة بالشجن، عن ذلك الوطن المغتصب الذي ضاعت منه أجزاء، كما ضاعت من جسده أجزاء نتيجة الخيانة التي مارستها عناصر الفساد، والتي آن الأوان لتصفية الحساب معها. ان الفيلم وهو يعبر عن أماني السنوات الأولى للثورة، «حلم العدالة، التقدم، الازدهار، القوة العزة واعادة ما اغتصب، لا يفوته أن يحدد، وعلى نحو قوي، ارتباط الوطن المصري بالـوطن الفلسطيني. وان حرب عام ١٩٤٨، وقضية فلسطين التي غدر بها، كانتا أحد أسباب الثورة. وفي الاجتماعات التي يعقدها زملاء الحرب، وهم يبحثون عن المجرمين الذين تسببوا في هزيمة عام ١٩٤٨، يتسع أفقهم ويكتشفون أن الخطوط تؤدي في النهاية الى القصر وكبار الباشوات والحاشية والملك، أي النظام كله، هو المتسبب في النكبة. وربما يتلاشى هنا أي وعي «بانعكاسات الحلف الصهيوني ـ الامبريالي على المعركة»، فالفيلم، الى حد كبير، يظل حبيس نظرته داخل حدود مصر وفلسطين، ولكنه في هذا يعكس آخر آفاق فكر الثورة في هذه المرحلة، مرحلة فلسفة الثورة القائلة بأنه لولا الخيانة، والسلاح الفاسد، لتم النصر. إلا أن الفيلم، في النهاية، يكشف لنا حقيقة هامة عندما يؤكد أن تحرر الوطن المصري هو أحد شروط تحرر الوطن الفلسطيني.

ويعد «الله معنا» أهم فيلم قدمه أحمد بدرخان الى جانب فيلمه «مصطفى كامل» عام ١٩٥٢ الذي سنتوقف عنده بعد قليل، فهو في الفيلمين، يتجاوز تماماً ما قاله في كتابه السينما عام ١٩٣٦ بخصوص شرط القصة الناجحة «المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو امرأتين تتنازعان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما». ولكن فيلم «الله معنا» مع «مصطفى كامل» ينسفان كلامه هذا، ففي الوقت الذي نسينا فيه أفلامه التي تعبر عن آرائه النظرية حول «خير ما تقدمه السينما» مثل «قبلني يا ولدي» و«عهد الهوى» و«ازاي أنساك»، لانزال نذكر، وبطريقة ملؤها الاعزاز والاكبار: «مصطفى كامل» و«الله معنا».

قبـل ثورة تموز/يوليو بعـدة شهـور، وفي فترة انـدلاع النضـال المسلح ضد قوات الاحتـلال البـريطاني في منطقة القناة، شرع أحمد بدرخان في تنفيذ فيلمه عن مصطفى كامـل. وجـاء الفيلم ممتلئـاً بروح الكفاح المتأججة في هذه الفترة. كتب القصة فتحي رضوان، أحد وجوه الحزب الوطني الذي أسسه مصطفى كامل عام ١٩٠٧، لذلك، فإن الفيلم في بعـد من أبعاده، بدا كتحية حارة وأنشودة وفاء لزعيم ظهر كالشهاب واختفى

كالبرق: حياة قصيرة مبهرة، عبّر خلالها عن رغبة الملايين في التحرر من نير الاحتلال والاستعباد، وواجه الاستعمار في ذروة قوته، وألهب مشاعر المصريين وجمعهم لمواجهة الأعداء.

يحاول الفيلم أن يقدم جزءاً من سيرة شعب، لذلك، فإنه لا يحصر نفسه بين قوسين يحددهما مولد ورحيل مصطفى كامل، ولكنه يبدأ بسنوات لاحقة لوفاة الزعيم، فالمشهد الافتتاحي القوي يتضمن العناوين مكتوبة فوق سحب داكنة ومع التماعات البرق التي تخترق السحب يظهر على الشاشة رقم ١٩١٩، ثم تتوالى صورر ولقطات تسجيلية وروائية تعبر عن روح هذا العام، فثمة شاب يجري حاملاً العلم المصري، جماهير تهتف، ثلاثة جنود انكليز يطلقون الرصاص من مدفع رشاش. سعد زغلول يخطب، سيدات في عربة حنطور يهتفن، ومزيد من المواجهات بين الجماهير وقوات الاحتلال.

وفي أتون ثورة عام ١٩١٩ يحكي الفيلم حياة الزعيم، ويقوم بدور الرواية تلميذه المدرّس «مجاهد» في أحد فصول مدرسة «مصطفى كامل». ان المدرّس يكتب على السبورة كلمة «التاريخ»، وخلال فلاش باك طويل، يستعرض المدرس لتلاميذه، ولنا، تفاصيل حياة مصطفى كامل، التي ارتبطت وامتزجت بآمال وأحلام شعبه.

يقول مصطفى كامل في احدى جمل الحوار القوية «ماذا أفعل إذا كانت الطبيعة قد جعلت قوة روحي أكبر من طاقة جسمي؟»، وعلى طول الفيلم نشهد في المواقف والأحداث ترجمة خلاقة لتلك الروح التي استمدت قوتها من قوة الشعب، الذي عليه أن يفرز أمثال مصطفى كامل الذي لن يحقق وحده، بطاقة جسمه المحدودة وبعمره القصير، ما يطمح له الوطن.

نشهد في الفيلم أحداث دنشواي، كصورة من صور تجبّر الاستعمار وقسوته، ثم رد فعل مصطفى كامل الذي واجه اللورد كرومر، ليس كشخص، ولكن كرمز للاحتلال، ويؤكد الفيلم، أكثر من مرة، على تلك الصلة العميقة التي ربطت بين الزعيم والجماهير، كما يورد عدداً من أشهر خطب مصطفى كامل الوطنية.

ولا ينتهي الفيلم بوفاة مصطفى كامل بينما العلم المصري بجواره مع تقويم يسجل يوم رحيله ١٠ شباط/فبراير ١٩٠٨ ولكنه يستمر، فالأستاذ مجاهد، يصحب تلاميذه الى فناء المدرسة حيث تمثال مصطفى كامل الشهير ويردد «يا من علمتني كيف أدرّس التاريخ، ارجو أن أكون وفقت في تدريس تاريخ شهيد الوطنية». وسرعان ما يسقط الأستاذ مجاهد برصاصة جندي انكليزي فيكتب على قاعدة التمثال بأصابعه الدامية «أحرار في بلادنا». وينتهي الفيلم بأصوات المظاهرات وأصابع تمثال مصطفى كامل وهي تشير الى جثمان الشهيد، كما لو كان يريد أن يؤكد بأن مواجهة العدو وصراعه، هو الطريق الوحيد للحرية.

وفيلم «مصطفى كامل» هو الفيلم العربي الوحيد، باستثناء فيلمي «عمر المختار»

للمخرج السوري مصطفى العقاد، و«جميلة بوحرد» للمخرج يوسف شاهين، الذي يقدم سيرة أحد أبطال العرب المعاصرين. وإذا كان هذا الأمر مفهوماً فيما قبل ثورة عام ١٩٥٢، وفي توجيه الرقابة الواضح بمراعاة «الحذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء، خصوصاً الموضوعات الحديثة العهد». فإن الأمر سيحتاج الى البحث عن سبب استمرار هذه الظاهرة بعد الثورة.

ما أسرع تلاحق الأحداث. قبل عرض فيلم «الله معنا» بشهر واحد، شنت اسرائيل غارتها الشهيرة على غزة حيث استشهد ٣٤ مصرياً و٧ فلسطينيين. وقد أكدت الغارة، وبشكل حاسم، حتمية الصراع المسلح ضد اسرائيل، التي لم تعطِ النظام الجديد، أية فرصة أو فسحة من وقت، ليقوي نفسه داخلياً. علق عبد الناصر على هذه الغارة بقوله «قبل الغارة لم نكن نشغل أنفسنا كثيراً بخطر اسرائيل، كنا نعتبر خطر اسرائيل هو مشكلة سباقنا مع الوقت لبناء أوطاننا، كنا في ذلك الوقت نعتبر أن خطر اسرائيل في حقيقة أمره ضعف العرب. ولولا هذا الضعف ما استطاعت أن تغتصب من الوطن العربي بقعة من أقدس بقاعه وأطهر أراضيه. ان دخان الغارة على غزة في شباط/فبراير انجلى ليكشف حقيقة خطيرة هي أن اسرائيل ليست الحدود المسروقة وراء خطوط الهدنة، وانها اسرائيل في حقيقة أمرها رأس حربة للاستعمار، مركز تجمع للاستعمار والصهيونية العالمية».

وتجدر بنا الاشارة الى أن عبد الناصر قال كلامه هذا، وعبر فيه عن المستوى الأعمق من الوعي بطبيعة الكيان الاسرائيلي «كتجمع لقوى الاستعمار والصهيونية العالمية». في خطاب له في تموز/يوليو ١٩٥٧، أي بعد الاعتداء الثلاثي أيضاً. ومن هنا ندرك أن ثورة تموز/يوليو، قد ازداد وعيها بأبعاد الصراع العربي ـ الاسرائيلي، مع مرور الأحداث، ولم يكن وعيها في السنوات الأولى، مكتملاً واضحاً مبلوراً.

ويأتي فيلم «أرض السلام»، مواكباً للوعي الأعمق، والاحساس الأشد، بالكيان الصهيوني. ويعد «أرض السلام»، من أفضل المستويات التي حققتها السينما المصرية في تيارها الجاد، وهي تعالج القضية الفلسطينية، وحرب عام ١٩٤٨. ان الفيلم يصور الصراع بين العرب واسرائيل على نحو جديد، أكثر خبرة ودراية من الأفلام السابقة والعديد من الأفلام اللاحقة أيضاً. ان «أرض السلام» ينتقل الى أرض فلسطين نفسها، وهو في هذا يختلف عن بقية الافلام التي ترصد، بشكل ما، انعكاسات القضية على الوطن العربي في مصر. والفيلم بذكاء، لا يتعرض للحرب ككل التي كانت اما ستوقعه في حرج تصوير الهزيمة، أو ستجعله يصب اهتمامه على مسألة الأسلحة الفاسدة والخيانة، ولكنه اكتفى بتصوير عملية فدائية واحدة داخل الأرض التي يحتلها العدو.

يبدأ الفيلم باجتماع يضم مجموعة فدائيين، يتحدث القائد عن ضرورة تدمير مستودعات وقود للعدو. ويتحمل ثلاثة من الفدائيين هذه المسؤولية. وفي الطريق داخل الأرض المحتلة تدور معركة عنيفة مع العدو. يستشهد فيها اثنان. وربما يكون العدو هنا،

للمرة الأولى، بعد «فتاة من فلسطين»، التي يقدم فيها على أنه بالغ الشراسة والخطورة، وليس مجرد جرذان تجري مرعوبة في أول مواجهة. ولعل استشهاد اثنين من ثلاثة يؤكد، عند المتفرج، أن مواجهة العدو وهزيمته ليستا بالأمر البسيط الهين، فالعدو قاس لا يرحم، الأمر الذي يتطلب استعداداً كاملاً، وعزيمة وقدرة على الصمود.

ويصمد الفدائي الثالث أحمد «عمر الشريف»، على الرغم من اصابته برصاصة في كتفه، ويواصل السير حتى يصل الى بقايا قرية عربية، يحيط بها العدو من كل جانب، ويختفي عند كبيرهم، ويعالج من جرحه علاجاً شعبياً فلسطينياً، وهي لفتة رقيقة من صنّاع الفيلم. وفي «أرض السلام» تطالعنا فتاة فلسطينية: سالمة «فاتن حمامة»، وهي هنا تختلف تماماً عن شقيقتها التي طالعتنا في «فتاة من فلسطين»، كما تختلف عن الفلسطينية التي ظهرت فيما بعد في «أرض الأبطال»، انها هنا لا تغني ولا تنشد، ولا تصبح موضوعاً للحب من أول نظرة. انها هنا تناضل الى جانب أحمد وتحميه، وتقدم له مساعدات تكاد تدفع حياتها ثمناً لها. وأكاد أقول انها أول وآخر مرة، نرى فتاة فلسطينية تناضل في فيلم مصري، وهي أيضاً، أهم وأكثر فتاة ناضلت حتى تاريخ عرض الفيلم. ذلك أن السينما المصرية، منذ نشأتها، في الغالب الأعم، تقدم أشد المفاهيم تخلفاً عن المرأة، فهي لا ترتقي أبداً الى مستوى الانسان المسؤول، المنتج، البناء، العاقل، المستقل، ولكنها تكتسب قيمتها من مدى ترفيهها وتعلقها بالرجل، فإذا كانت لا تقوم «بالرقص والغناء» فلا أقل من أن تظل في حدود الدمية الوديعة، ساذجة طيعة وخائفة، وفي هذه الحالة توصف بالرقة، أو تقدم كطفلة عاجزة، ضعيفة حائرة وسلبية، وفي هذه الحالة يدّعي رجال السينما أنهم يقدمون شخصية ملائكية. ان السينما في هذه المسألة ـ ستستمر فيما بعد «أرض السلام» ـ تعكس، وتكرس، وتثبت، أشد المفاهيم الاجتماعية المتخلفة، ذات الطابع الاقتصادي، عن المرأة.

هنا، في «أرض السلام»، تظهر فاتن حمامة في دور مغاير لدورها المتكرر كفتاة ملائكية، فهي هنا تشترك ايجابياً في الأحداث وتحركها، وتصبح من خلال ارتباطها بقضيتها، ونضالها ضد العدو، مختلفة تماماً عن صورة المرأة في السينما المصرية عموماً، وصورتها النمطية في أفلامها السابقة.

ويسير «أرض السلام»، في مجمله، وفق منطق سليم، فالأرض الفلسطينية ليست مجرد ديكور لأشجار زيتون ونباتات صغيرة وساحة، ولكن أصحاب الأرض والقضية، ناس من لحم ودم ومشاعر وأفكار، يرتبطون بأرضهم التي يزحف عليها العدو، وهم بقايا قرية، والقرية هي «دير ياسين» التي تعرضت للمجزرة الشهيرة، هؤلاء بعض من نجوا منها، وهم يعيشون في قلعة قريبة من القرية المنكوبة.

ويقتحم العدو القلعة، بحثاً عن أسلحة، أو أي فدائي، ويستشهد أحد الشباب،

ولكن العـدو لا يعثر على «أحمد»، ويبدأ تنفيذ العملية حيث يقدم الفيلم أهم أجزائه، فالعملية لا يمكن أن تتم الا باشـتراك الشباب الفلسطينيين فيها، لا بد أن يرصدوا مع الفدائي المصري موقع الصهاريج ثم يشتركون معه في نسف الموقع: هل يريد فيلم كمال الشيخ هذا أن يؤكد التآخي المصري ـ الفلسطيني؟ هل يريد أن يؤكد بأن تدمير العدو سيتم بتـوحيد الصفـوف مع الفلسطينيين؟ أياً ما كان يريد الفيلم أن يقوله، فإنه، في الحصاد النهائي، يقدم صورة فريدة ناصعة ومناضلة للشخصية الفلسطينية.

يمكن القول بأن السنوات الأولى للثورة عززت الثقافة الوطنية وأطلقتها، وبخاصة أن الثورة، في أقل من سنتين «١٩٥٥، ١٩٥٦» كانت قد قطعت شوطاً طويلاً في الاقتراب من لحظة الصدام المسلح مع الاستعمار. فصفقات السلاح مع الدول الاشتراكية، وصدور قوانين الاصلاح الزراعي، والمساهمة النشطة والايجابية في تكوين كتلة «الحياد الايجابي»، والـوقـوف الى جانب الشعـوب العـربية، والاصرار على بنـاء السد العالي ثم تأميم قناة السويس، كلها أمور أكدت للدول الاستعمارية، أن النظام الجديد، بكليته، نظام معاد وخطير، ولا بد من مواجهته وايقافه وتدميره.

في المقابل، ازدهرت الثقافة الوطنية، لا سيما وأن كتّاب اليسار أتيحت لهم فرصة واسعة للتعبير عن آرائهم ومعتقداتهم، وانطلقت كتابات: عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العـالم، وأنـور عبد الملك، وشهدي عطية الشافعي، وفوزي جرجس، وابراهيم عامر، وحسن فؤاد، في مجالات النقد الأدبي والتاريخ والاقتصاد. وفي المسرح ظهر نعمان عاشور، ثم الفـريد فرج، وفي القصـة يوسف ادريس، وفي الاخـراج السينـمائي انتعشت روح الواقعية، بأبطالها القادمين من أحراش الحياة، عند صلاح أبو سيف الذي قدم «الوحش»، عام ١٩٥٤، و«الفتوة»، عام ١٩٥٧ و«صراع في الوادي»، عام ١٩٥٤، و«صراع في الميناء»، عام ١٩٥٦ ليوسف شاهـين و«درب المهـابيل» لتـوفيق صالـح، عام ١٩٥٥، و«أرضنـا الخضراء» لأحمد ضياء الدين، عام ١٩٥٦، فضلاً عن أفلام سعد نديم وصلاح التهامي التسجيلية. وفي مجال النقـد السينمائي ظهر كتابان على درجة كبيرة من الأهمية: **محاكمة الفيلم المصري وسفير أمريكا بالألوان الطبيعية.**

صدر الكتابان عام ١٩٥٧، الأول شارك في كتابته «بدر نشأت» و«فتحي زكي»، وفي الصفحة الأولى مقتطفات من لينين ودارلي نيكولز ونيدوشفن، تقول، على التوالي:

«السينـما... هي الزم فن لأمة تريد النهوض»، و«يقولون ان الناس يريدون ذلك. ونحن نقدم لهم ما يريدون. وما يقولون هذا الا لتبرير جشعهم وعجزهم واستهتارهم... صحيح... ان مهمة الفنون ـ وبخاصة السينما ـ هي التسلية... ولكن التسلية بمعناها السليم، ليست هي التعمية وطمس الحقائق، انها التسلية التي توقظنا وتجعلنا أثرياء بالحياة. والذين أساءوا فهم هذه الحقيقة من صانعي الأفلام يبتعدون بالنـاس عن المعنى الحقيقي للتسلية والمتعـة. فقـد ضحـك أهـل أثينـا مع أريستـوفـان كما بكـوا مع

ايسخيلوس. . . وكانوا في كلتا الحالتين يمارسون المتعة» . «وان انعدام الهدف الواضح في العمل الفني هو نتيجة معرفة سطحية عن العالم. . . ونحن حين نطالب فنانينا بمضمون فكري، انما نطلب منهم تفهماً أعمق وأكمل لجوهر العالم الواقعي».

ويستعرض الكتاب الذي يقع في أقل من مائة صفحة تاريخ السينما المصرية وتأثرها بالمسرح المصري من ناحية، وبالفيلم الأمريكي من ناحية أخرى، وكيف يغلب على أفلامها «الفكر الغيبي»، وتنظر الى أبطالها نظرة «مثالية»، ترى أن «الشرير» ولد وجرثومة الشر تعتمل في أعماقه، بينما «الخير» ولد أيضاً وينابيع الخير تتدفق من مصادر غامضة في داخله. ويتعرض الكتاب الى أثر نظام النجوم في تكبيل فكر الفيلم المصري وافقار شخصياته، فالنجم، عادة ما يظهر بالملامح والأبعاد ذاتها، من فيلم الى آخر، وهي ملامح وأبعاد لا تعبر عن قطاعات حقيقية من الشعب المنتج، البناء. وينتهي الكتاب بدعوة حارة للسينمائيين كي يعيشوا معركة الجماهير المصرية، وأن يعبّروا عن أشواق الانسان المصري لخلق عالم جديد.

أما كتاب سفير أمريكا الذي كتبه كامل التلمساني في ١٤٦ ص، فإن أفضل وصف وتقويم له، هو ما جاء في مقدمته التي كتبها ابراهيم عبد الحليم، والتي يقول فيها: «وفي هذه الفترة ـ فترة السنين الخمس الماضية ـ ولد كامل التلمساني من جديد كما ولدنا جميعاً. ان من يقرأ كتابه سيخرج بهذه الحقيقة. فطوال الكتاب وطوال عرضه وتحليله لأفلام هوليوود وأهدافها، لم ينس لحظة الأرض التي يقف عليها ولم ينس لحظة المعركة التي نخوضها. . . لقد رفعت عن عينيه الغشاوة كما رفعت عن عيوننا ـ وعاد الفنان الذي أخرج فيلم «السوق السوداء» سنة ١٩٤٥ ليكتب في سنة ١٩٥٧ سفير أمريكا بالالوان الطبيعية، وليربط انتاجه باحتياجات شعبه وقد أصبح الطريق أمامه أكثر وضوحاً. . . وسترى وهو يعرض بأسلوبه الانساني الصادق والساخر كيف يربط بين أفلام هوليود وبين الخطر الامريكي المباشر. انه في كل سطر من كتابه وهو يسرد لك حكاية كصديق يريك مارلين مونرو واستر وليامز والزنوج والعصابات وآلهة وول ستريت وفوكس ومترو ثم تراهم أنت في النهاية في صورة أخرى ـ صور أكثر واقعية ـ بن غوريون وريتشاردز وايزنهاور وروكلفر ومكارثي وجميع أعداء بلادك وأعداء البشرية».

إذن فقد اتسمت الثقافة المصرية في السنوات التالية، بطابع وطني تحرري، معاد للاستعمار، وقد انعكس هذا المناخ على السينما التي أصبح لها الآن، تيار واضح يتجاوب مع معارك الوطن.

في ٢٩ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٥٦، بدأ، واقعياً، تنفيذ السيناريو الذي أعد في باريس ولندن وتل أبيب، واشترك في وضعه بن غوريون وايدن وموليه، ومع أطنان القنابل التي ألقيت على المدن المصرية، ودخول الغزاة الى بور سعيد، بدأت مجموعة عمل سينمائية، وسط أجواء القتال، في صناعة أول فيلم عن حرب عام ١٩٥٦. فقبل أن يرحل الغزاة عن المدينة، وبموافقة عبد الناصر شخصياً، تسلل صناع فيلم «بورسعيد» إلى المدينة،

بمعداتهم، عن طريق بحيرة المنزلة. ومن دون قصة أو سيناريو جاهز، ومن واقع المدينة المناضلة، نسجت أحداث الفيلم.

«بور سعيد»، هو أول فيلم في تاريخ السينما العربية، يحاول أن يقدم بطولة مدينة، ومهما كانت المآخذ التي من الممكن أن تشوبه، سواء من الناحية الفكرية أم الفنية، فسيظل لهذا الفيلم الهام، الذي لم ننتبه له، حتى ونحن نناقش ونبحث في معنى «السينما الوطنية» أو «النضالية» أو «الجديدة» أو «البديلة»، يظل لهذا الفيلم ـ بحسه الشعبي والسياسي والتاريخي ـ قيمة تحتاج لمن يزيل عنها غبار النسيان.

بداية، ابتعد الفيلم قدر امكانه، عن البطولة الفردية، وهي السمة الغالبة ـ حتى الآن ـ على الافلام العربية، والتي تنسج في مجملها على منوال السينما الامريكية، والتي تهتم أساساً بدور الفرد وقدرته على أن يقوم بدور المجموع! ففي «بورسعيد» الفيلم، كما كان الواقع تماماً، يقوم بسطاء الناس، والصيادون، وفقراء المدينة، بمواجهة الغزاة، ومما يزيد من أهمية الفيلم الريادية، أنه تم تقديمه في وقت لم تكن الافلام «السوفياتية»، أو أفلام الكتلة الاشتراكية، والتي تبرز البطولة الجماعية، قد عرفت طريقها بعد إلى دور العرض. لقد كان الفيلم استلهاماً مباشراً، ومعبراً مخلصاً، عن المقاومة الشعبية التي انطلقت خلال حرب عام ١٩٥٦، وتجسدت في مدينة بور سعيد.

وبحس سياسي وتاريخي مرهف، تقول القصة البسيطة، ان ثمة أسرتين، تجمع بينهما الجيرة والألفة وصداقة أبوين استشهدا معاً في حرب عام ١٩٤٨، وها هم قتلة الأمس عادوا مرة اخرى الى محاربة الجيل الثاني، وبينما دارت الحرب السابقة، كما يقول أحد أبطال الفيلم في أرض فلسطين التي تم الاستيلاء على أجزاء كبيرة منها، فإن العدو الشره يتقدم بكل شراسة، لا ليلتهم بقية أرض فلسطين فحسب، بل ليضع يده على أرض عربية جديدة، فيقوم بغزو المدينة. إذن فالحرب ليست فجائية أو مصادفة، ولكن لها جذرها التاريخي، وتشي بأنه سيكون لها امتدادها في المستقبل. فالمسألة هنا ليست حربا ثأرية يقوم بها أبناء الشهداء ضد القتلة، ولكنها ترجع الى نظام العدو العنصري الاستعماري. فإذا كان الاعداء في عام ١٩٤٨ قد اغتصبوا أرضا وقتلوا رجالاً، فإن أطماعهم، كما يدلنا الواقع، وكما يؤكد الفيلم، تمتد الى ارض جديدة، وها هم يتهيأون بمنتهى الحماس لقتل رجال آخرين.

في «بور سعيد» يبدو الغزاة قساة لا يرحمون، يزداد بطشهم وجنونهم مع تصاعد العمليات الفدائية ضدهم. فالمدينة، على الرغم من بيوتها المهدمة، ودم أبنائها المراق في الشوارع، لم تستسلم. وتطالعنا مجموعات من الاعداء وهي تقتحم كل مكان بحثا عن السلاح، وتهشم في موقف دموي، ساق عجوز في الجص، في محاولة يائسة لاجباره على

الاعتراف بأماكن الفدائيين. إن ابراز عنف العدو، واستشهاد بعض أبطال الفيلم، جعل لمقاومة الفيلم معنى وقيمة. فهنا، لا يواجه الشعب شراذم مرعوبة، كما يظهرون في أفلام تالية، ولكنه يواجه أعداء على درجة كبيرة من الكفاءة والشراسة، الأمر الذي ارتفع بمستوى الصراع إلى أعلى درجات التوتر، وأبرز المقاومة في صورة ناصعة، تليق بها.

ووسط أجواء القتال يتبدى دفء العلاقات الانسانية التي يعبر عنها «عز الدين ذو الفقار» بشاعريته الرقيقة. تتكون احدى الأسرتين من ضابط بحري «شكري سرحان» وشقيقته الضريرة «هدى سلطان» وقد وجد الشقيقان في الاسرة الثانية مرفأ الامان، فوالدة «فريد شوقي» تقوم بخدمتها ورعايتها كما لو كانا من لحمها ودمها. ويرتبط «فريد شوقي» بعلاقة حب مع الفتاة، وهو يستعد للزواج منها، ولكن الحرب ترجىء مشروعه، فهنا يرتبط المصير الخاص بالمصير العام، وينصهر الجميع في النضال. وقصة الحب، شأنها شأن العديد من القصص الفرعية، لا تستغرق الفيلم أو تبعده عن خطه الاساسي، فسرعان ما تنتقل الكاميرا إلى الشارع، لتقدم صورة قوية واقعية، لعدد كبير من الرجال بلا أسماء، يقاتلون ضد العدو، ومن بين صور النضال تبرز صاحبة مقهى عجوز، تتألق بالبطولة، تحيل مقهاها الى مأوى للفدائيين والمقاتلين.

ويبدو أن الدولة أرادت أن تقف إلى جانب عمل سينمائي كبير يليق بحرب السويس، فاختارت فيلم «عمالقة البحار» الذي استغرق تنفيذه مدة عامين «١٩٥٩ و ١٩٦٠» ووضعت تحت تصرف صنّاعه عدة قطع بحرية، وأكثر من طائرة، وسمحت لهم بالتصوير داخل بعض المعسكرات.

كان من الممكن أن يكون «عمالقة البحار» علامة مضيئة في تاريخ السينما العربية، فلأول وآخر مرة - حتى كتابة هذا البحث - نرى بطلا سورياً يستشهد على شاشة السينما المصرية!! فالفيلم يستند الى واقعة حقيقية الهبت الشعور القومي خلال العدوان الثلاثي، واقعة استشهاد البطل السوري «جول جمال» الطالب بالكلية البحرية، الذي أصر على خوض المعركة مع زملائه، والذي نجح مع زميليه «جلال دسوقي» و «اسماعيل فهمي» في اغراق واحدة من البوارج الفرنسية الكبيرة بزورق طوربيد صغير، فحققوا، رغم استشهادهم، نصراً حقيقياً للروح القومية من جهة، وللبحرية المصرية من جهة أخرى.

منذ المشاهد الأولى للفيلم، ندرك أن صناعه قد انبهروا بالامكانيات الواسعة التي أتيحت لهم، وبدلا من تسخيرها لخدمة قصته المليئة بالدلالات، حدث العكس، فسخّروا قصته لخدمة الامكانات، ذلك أنهم على طول الفيلم، لم يركزوا على المغزى السياسي، والقومي والانساني للواقعة، بقدر ما انغمسوا في تصوير القطع البحرية، والتدريبات، والسرايا، والحياة اليومية لطلبة الكلية البحرية، ورفع العلم، والمناورات، حتى انك تشعر

بأن ثمة مجموعة أفلام تسجيلية عن البحرية، تم لصقها الى جانب بعضها على نحول ممل. لكن الفيلم المترهل يكتسب شيئاً من التماسك عندما ينتقل الى سوريا - الاقليم الشمالي في تلك الايام - ليقدم طرفا من حياة جول جمال الذي قام بدوره شقيقه عادل جمال: الشوارع نفسها، المنزل نفسه، علاقاته، أحلامه، خطيبته الرقيقة التي قامت بدورها نادية لطفي، والتي تتخيل في مشهد شاعري - أخرجه السيد بدير بكفاءة - نفسها في مراسم الزفاف، وخروجها من الكنيسة، وذراعها في ذراع زوجها.

واستعراض هذه الافلام الوطنية، لا يعني أن هذه الافلام جميعها كانت تتمتع بروح نضالية حقيقية، فمنذ البداية، ظهرت تلك الأفلام التي تستغل تواريخ الاحداث الكبرى في التاريخ - حرب عام ١٩٤٨ - ثورة عام ١٩٥٢ - حرب عام ١٩٥٦ -، استغلالاً تجارياً يلغي الدلالة السياسية والوطنية لهذه الاحداث، ذلك أنها تُستخدم في اطار الميلودرامات نفسها، بفكرها القائم على المصادفة والمفاجآت والحظ، وتأتي هذه الاحداث لتكريس الغياب الفجائي لبطل أو لتجميع مجموعة من الشخصيات في وقت واحد وفي مكان واحد، لمجرد كونه حادثاً كبيراً تبتر فيه أعضاء البعض أو تزهق فيه أرواح البعض الأخر. ونستطيع، من باب اثبات بعض النماذج، أن نسجل أسماء ومحاور نماذج من تلك الافلام التي تعرضت للتجارب الوطنية. على نحو لا يتحرى أبعاد ومقومات «الروح الوطنية»: في «حب من نار» لحسن الامام، عام ١٩٥٨، تستغل احدى المصريات فتنتها لتستدرج جنود الغزاة لقتلهم!؟ مهملا في هذا مشاركة جماهير بور سعيد، وفي «من أحب» الذي أخرجته ماجدة، عام ١٩٦٥ عن رواية «ذهب مع الريح» لمرغريت ميشيل، حيث استبدلت الحرب بين الشمال والجنوب في أمريكا، بحرب فلسطين عام ١٩٤٨ التي تبدو كخلفية باهتة، لا يتذكر منها الفيلم الا ضباطاً يرتدون البزات الحربية الأنيقة، يذهبون الى ميدان القتال ويعودون، كما لو كانوا في نزهة لطيفة، والبطلة الرقيقة المدللة، سليلة الارستقراطية، الساكنة في أحد القصور حائرة، فمن تحب؟.. وفي «سجن أبو زعبل» يقدم نيازي مصطفى قصة مفككة، مكتظة بأحداث يعوزها المنطق، وعلاقات مضطربة قائمة على الرغبات، ومطاردات بين سجين مظلوم أتيحت له فرصة الهرب بعد أن قصف السجن فيذهب الى مدينة «بور سعيد» التي تكاد تكون بلا بشر! ليصفي حسابه مع الذين تسببوا في دخوله السجن، وبالطبع يظهر بعض الجنود الغزاة، الذين لا نعرف لماذا جاءوا أو حتى لأي الدول ينتمون. وهذه الاخطاء والمآخذ، في مجملها، ليست ناجمة عن عدم وعي سياسي، ولكنها أسلوب خاص بالمخرج، يتأكد من فيلم الى آخر، ويرمي الى الاثارة وشد انتباه المتفرج على الطريقة الامريكية.

شجرة الدر وصلاح الدين... مرة أخرى

أن تنتج السينما المصرية، في عامين متوالين، فيلمين تاريخين كبيرين، فإن الامر

يستحق التوقف، ففي عام ١٩٦٢ عرض «وا اسلاماه» وفي عام ١٩٦٣ عرض «الناصر صلاح الدين»، ولعل تفسير هذه الظاهرة يكمن في المناخ السياسي الذي ساد تلك السنوات، فقد كانت الشعوب العربية، بخاصة في مصر وسوريا، تعاني من صدمة الانفصال عام ١٩٦١، بعد ثلاث سنوات فقط من اعلان الوحدة. جاءت الوحدة تتويجاً لتآزر الشعبين ضد أعداء الامة العربية، وترجمة لآمال مشتركة، تضم الشعوب العربية في مصير واحد، ربما كان ضبابياً الى حد ما، ولكنه ينطوي على معاني الحرية والكرامة والقوة والتخلص من هيمنة وابتزاز الدول الكبرى الاستعمارية، وتحقق العدالة بين الشعوب بجميع فئاتها وطبقاتها. وسرعان ما تجمعت عوامل الحصار والتآمر من الخارج، ومخاوف الطبقات المحافظة في الداخل، وغياب الديمقراطية، لتؤدي إلى تفكك الجمهورية العربية المتحدة، وإعادتها الى دولتين كما كانت من قبل.

وفي غمرة الاحساس الشعبي بالخسارة الفادحة نتيجة الانفصال، بدا تنفيذ الفيلمين، وكلاهما يحاول أن يثبت، من خلال تجربة الشعب العربي وهو يواجه قوى الغزو الصليبي والمغولي، في القرن الثالث عشر، ان الوحدة ضرورة وشرط، بل ومن أهم شروط الانتصار على اعداء تمتد أطماعهم لتشمل الوطن العربي كله.

والانتقال من «شجرة الدر» عام ١٩٣٥، و «صلاح الدين الأيوبي» عام ١٩٤٢، إلى «وا اسلاماه» عام ١٩٦٢، و «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦٣. يعني الانتقال من البسيط الى المركب، فالتطورات الفكرية والسياسية، خلال ما يقرب من ربع قرن كفيلة بتقديم أعمال تتجاوز أخطاء الاعمال الرائدة التي اقتحمت مجالات لم تتوافر الخبرة بها من قبل فلننظر إلى «وا اسلاماه».

مثل آسيا، اتجه «رمسيس نجيب» منتج الفيلم، الى عمل أدبي، أكثر حداثة من «شجرة الدر» التي كتبها زيدان في عام ١٩١٤، فاختار رواية «وا اسلاماه» التي كتبها علي أحمد باكثير عام ١٩٤٩، في فترة كانت شعوب المنطقة، إجمالاً، تصارع قوتين في آن واحد: الاستعمار التقليدي ممثلاً في الاحتلال الانكليزي والفرنسي المنتشر في أنحاء الوطن العربي، والقوة الصهيونية التي بدأت تنمو بشكل سرطاني على أرض فلسطين.

ومن الواضح أن باكثير وجد نوعاً من التشابه ان لم يكن التماثل، بين واقع البلدان العربية في أواخر الأربعينات، وواقع المنطقة العربية منذ أكثر من سبعة قرون، وحاول أن يبرز عناصر القوة التي أدت الى انتصار الشعوب العربية، والتي لا بد من توافرها، ليكتب لها النصر مرة أخرى.

ومهما كان حسن نية منتج الفيلم، وطموحه الى تقديم عمل كبير، فإنه اتجه الى الطريق الخاطىء عندما أسند كتابة السيناريو الى كاتب أمريكي هو «ماثيو أندرو»، لم يفهم

مغزى الرواية، ولم يحس بمشاعر العرب، سواء في فترة صناعة الفيلم، أم في العصر الذي تدور فيه الاحداث، وكما يلاحظ يوسف أدريس بحق «لقد احضر رمسيس نجيب كاتباً عظيماً من هوليوود، لكنه لم يستطع ان يحس أو يجسد أو يعبر عن صرخة الاسلام في «وا اسلاماه»»[١٨]. . . ومما زاد الأمر انهياراً أن اخراج الفيلم اسند الى المخرج الامريكي أيضاً أندرو مارتون، وهو متخصص في أفلام الرعب، فنفذ الفيلم العربي بأسلوب أفلام الرعب نفسها حيث المغامرة والمطاردة وسيول الدم والاطراف المبتورة المتطايرة، مما تسبب في طمس الكثير من الملامح الايجابية للرواية.

ويبدو أن كاتب السيناريو، منذ البداية، قد أحس بالاضطراب أمام الحشد الكبير من الشخصيات والاحداث والاماكن التي تزخر بها الرواية، فالرواية تقدم، على سبيل المثال لا الحصر: عز الدين أيبك، والصالح نجم الدين أيوب وقطز وشجرة الدر وبيبرس وأقطاي وتوران شاه، وتمتد حقبة الاحداث من نهايات الدولة الأيوبية حتى بداية عصر المماليك، وتشتمل الاماكن على مصر وغزة وفلسطين والشام والعراق وبلاد فارس وأفغانستان. لم يستطع السيناريست أن يفتح لنفسه طرقاً واضحة يتوغل فيها داخل أحراش الرواية، وبالتالي لم يفرق بين الأهم والمهم والأقل أهمية، فجاء السيناريو باهتاً مفككاً، يعوزه الاتساق والتماسك، وبدت الشخصيات، في مجملها، كارتونية، تفتقر الى دفء الحياة وجلال التاريخ، وعلى طريقة أفلام الرعب، لم يجد أندرو مارتون، بعقليته الامريكية، أن دوافع الابطال ومحركات تصرفاتهم، يمكن أن تتجاوز الانفعالات اللحظية السريعة، والحقد الاعمى، والميل الى تصفية الخلافات عن طريق الاغتيالات فحسب، ولن تجد أي وجود حقيقي لجماهير الشعب التي حسمت معركة المنصورة وعين جالوت، ويندلع الصراع، طوال ساعتين، بين أبطال الفيلم أكثر من اندلاعه بين العرب والصليبيين من جهة، والعرب والتتار من جهة أخرى. وكما يلاحظ أحمد حمروش بحق «إن الاحداث والمواقف تسير وراء التحلل والمؤامرات والاغتيالات أكثر مما تمضي وراء وحدة الشعب المتزايدة في كفاحه ضد التتار»[١٩].

بعد ظهور العناوين، يتشعب الفيلم الى خيوط متعددة، تجهد المتفرج في المتابعة، ومن بين هذه الخيوط يبرز محوران، أولهما محور جهاد وقطز، الطفلين الضائعين، ويحاول العجوز سلامة أن يعثر عليهما ليجمعهما مرة أخرى، والمحور الثاني يتمثل في عالم «شجرة الدر» بقصرها السلطاني، ودسائسه ومؤامراته، وحياتها الخاصة الممتلئة بالانفعالات الحادة من حب وكراهية لرغبة مسعورة في التسلط والسيادة. وفي المقال القيم الذي كتبه أحمد بهاء الدين عن الفيلم، يضع يده على الخلل الاساسي الذي يتهدد العمل كله فيقول: «الواقع أن شجرة الدر كانت تفرض نفسها فرضاً على قصة الفيلم، فالقصة التي تدور حول جهاد وغرامها بمحمود

---

(١٨) الجمهورية (القاهرة)، ١٩٦٢/٤/٢٣.

(١٩) الجمهورية، ١٩٦٢/٤/٧.

ومغـامرتها في خلال هذا العصر، بدت ثانوية وهامشية وشاحبة الى جانب قصة شجرة الدر وشخصيتها والأحداث المتصلة بها. وكانت هذه هي نقطة الضعف الرئيسية في السيناريو. فالمتفرج لم يعرف أي القصتين هي مركز الثقل اللازم لابرازها وغرسها في نفس المتفرج. . لو أن السيناريو قد استقر على أنه لا مفر من أن تكون شجرة الدر هي البطلة، لوفر لها من الجهد والدراسة والاتقان ما جعلها في غير المستوى الذي رأيناها عليه»[٢٠].

والحق أن «شجرة الدر» تعرضت، في الفيلم، الى اضطهاد مجحف، فيبدو أن صناع «وا اسـلاماه»، اعتقدوا انه اذا تحدثت الملكة عن حبها واعجابها وايمانها بالشعب، وعن ضرورة وحتمية النصر على الغزاة، فإن المتفرجين سيقتنعون بصدق كلامها، بينما يتضح من سلوكها طوال الفيلم، أنها ليست اكثر من سيدة مزواجة، تنهش الغيرة قلبها، لا تجيد إلا ابتزاز الآخرين وضرب هذا بذاك، تزرع الكراهية فيمن يعيشون حولها ولا تكترث إلا بشيء واحـد هو السلطة، والسلطة وحـدها. ولا شك أن الصورة أصدق انباء من الكلمات، وبـالتالي يخرج المتفرج بصورة مظلمة، مشوهة للملكة يعترف لها التاريخ أنها تصرفت، في اللحظات الحاسمة، على نحو بالغ من الحكمة والجرأة والثقة بالنفس والايمان بقدرة الوطن على صد الأعداء وتحقيق النصر، على الرغم من أن الغزاة وصلوا حتى مشارف مدينة المنصورة.

وكـما تعرضت شجرة الدر الى اهمال جسيم في ابراز دورها الايجابي، رسم الفيلم صورة بالغة الهزال لمعظم أبطال الفيلم، فقطز، يحركه قلبه الولهان بحب جهاد «أحمد مظهر ولبنى عبد العزيز»، الى الدرجة التي لا يكاد يتذكر فيها أعداء الوطن إلا لماماً، والشيخ عبد السلام، ممثل وجدان الشعب المصري، يبدو باهتاً تماماً، تضيع شخصيته وسط اللقطات العامة بينما كان يستحق، كما في الرواية، نوعاً من التركيز والتوضيح. وحتى ركن الدين بيبرس، أكثر المماليك امتزاجاً بالشعب المصري، قدم على نحو بالغ في الاستخفاف، يبدو أهوج، تعميه الانفعالات والأهواء اللحظية. وعموماً يمكن القول، بلغة أحمد بهاء الدين «أمـا بقية الممثلين. . . فلا أدري لماذا لم أجـدهم واضحـين، كانـوا في الـواقـع كومبارس. والفرق بين الشخصيات الثانوية في أي فيلم وبين الكومبارس، أن الكومبارس ليس لهم لون، متشابهون، يمكن وضع أي واحد منهم مكان الآخر، أما الشخصية الثانوية فهي كشخصية البطل في الدراسة والتلوين والتمييز، ولست أدري لماذا شعـرت أن المـلابس التاريخية كانت أقوى منهم. كنت أشعر انها ثقيلة على رؤوسهم وأكتافهم وأنها تقهرهم وأنها تحولهم الى كومبارس»[٢١].

«وا اسـلامـاه»، منذ البداية حكم على نفسه حكماً قاسياً، عندما اختار منتجه، بحسن نية، أن يسلم قيادته الى مخرج هوليوودي، بعد أن أفسد الرواية كاتب السيناريو

---

(٢٠) الأخبار (القاهرة)، ١٩٦٢/٥/٨.

(٢١) المصدر نفسه.

الهوليوودي أيضاً، فكانت النتيجة: عملاً مرتبكاً، لا هو مصري ولا هو أمريكي، لم يتفهم الفترة التاريخية التي يتعرض لها، كما لم يحس بنبض الشعب العربي في فترة صناعة الفيلم، وهما الأمران اللذان لم يقع فيهما «الناصر صلاح الدين» في السنة التالية.

الحديث عن «الناصر صلاح الدين» يعني الحديث عن واحد من أكثر الأفلام العربية قوة واكتمالاً، فكراً وفناً، يحاول أن يشق طريقه ليرى المستقبل وهو يتأمل احدى صفحات الماضي، يبدأ بالهزيمة وينتهي بالنصر. يستخلص من وجهة نظر قومية، معنى ودرس صلاح الدين، لذلك فإنه يبدو كما لو كان وسط ظروف فشل الوحدة، وتربص الاعداء بشعوب المنطقة، يقدم برنامجاً وخطة للعمل والانتصار.

منذ المشاهد الاولى، تتردد في فيلم «الناصر صلاح الدين» أسماء البلدان والمعالم العربية، والتي تتردد في الحاضر، والتي شهدت، وتشهد، معارك دامية بين القوى العربية والقوى المعادية: عكا، حيفا، يافا، بحيرة طبرية، دمشق، وادي الأردن، بيسان، القاهرة. وهي في الفيلم، نتيجة للعدو المشترك الذي يريد اغتصابها، وبحكم وحدة مصير شعوبها، تبدو بجلاء، أجزاء من أمة واحدة، ولكنها في البداية، مجزأة، مقهورة.

قبل أن تظهر عناوين الفيلم، تطالعنا في الشمس الحارقة، افواج الأسرى، ومواكب اللاجئين، لقطات تعبر عن الهزيمة والمهانة، التشتت والتشرذم والضياع. ومن بعيد، نستمع الى طبول صلاح الدين، ثم جيوشه المندفعة نحو الكاميرا، ممتزجة بصورته.

في أول مشهد يظهر فيه صلاح الدين، يعلن للأمراء العرب الذين يجتمع بهم، أن «الحق لن يعود الا بالقوة... وأن أول شروط القوة أن يتوحد العرب». ففي ظل التجزئة كما يؤكد الفيلم وكما يؤكد التاريخ، تتساقط البلدان العربية واحدة تلو الاخرى. ومع التجمع والتوحد، تبدأ الامة المهلهلة في التماسك والنهوض، وسرعان ما تصمد في مواجهة أعدائها، وفي غمرة الصراع تستكمل شروط الانتصار، فتحققه في النهاية، ناصعاً شريفاً.

وبين البداية والنهاية يقدم «الناصر صلاح الدين» بوعي وبصيرة، معرضاً هائلاً للأفكار المشرقة، البناءة، المجدية، التي تنهض بها الأمم. وهو يفسر التاريخ تفسيراً علمياً، لا ينساق إلى أية ادعاءات شوفينية، كما يتحرر تماماً من التفسيرات الأوروبية «الصليبية» للعداء بين الغرب والشرق. فالفيلم يبرز الأسباب «الدنيوية» الحقيقية للحملات الصليبية. فالنبلاء الذين تفتحت شهيتهم على المغانم الشرقية، واتجهت أطماعهم الى تأسيس الامارات على الارض العربية، والتجار الذين يهدفون الى فتح أسواق جديدة، والملوك الذين يرمون إلى تأجيل انفجار شعوبهم ضدهم، كلهم وجدوا في الحروب ذات الاسم الخلاب، فرصة لتحقيق طموحاتهم وأطماعهم وعلاجا لمشاكلهم الداخلية.

وفي المقابل، لم تكن الحرب بالنسبة للعرب، حرباً ضد دين معين، ولكنها دفاع

مشروع وواجب عن الارض والكرامة والمصير، لذلك فإن الفيلم أبرز شخصية «عيسى العوام»، ذلك المسيحي العربي، الذي كان من أقرب المحاربين الى قلب صلاح الدين، مؤكداً بهذا أن هذه الحرب بالنسبة للعرب كانت حرباً وطنية، ساهم فيها الابناء جميعاً، بصرف النظر عن الهوية الدينية، بكلمات صلاح الدين «الدين لله . . . والوطن للجميع».

وعلى النقيض من «وا اسلاماه»، بشخصياته الكارتونية، تأتي شخصيات الناصر صلاح الدين، على قدر كبير من التكامل. شخصياته جميعاً، سواء العرب أم الاعداء، وسواء ذوي الأدوار الكبيرة أم الصغيرة، حتى أن رشدي صالح يلاحظ أن الفيلم يعرض «مجموعة من النفوس البشرية وسط ظروف الحرب . . . وأنا أضع خطاً تحت كلمة النفوس البشرية. فأبطال الفيلم ينقسمون الى قسمين: قسم يمثل نفسية الجندي المحترف الذي يدخل المعارك ليقبض الثمن، أو ينال التاج والعرش، والقسم الثاني يمثل نفسية الانسان الذي يخوض الحرب دفاعاً عن مبدأ أو عقيدة، والذي يسلك في جميع الظروف، سلوك الانسان لا سلوك أعداء الحياة، وفي مقدمة أبطال القسم الثاني يبرز صلاح الدين في ناحية، وريتشارد قلب الأسد في ناحية اخرى، كلاهما فارس بكل ما تعنيه هذه الكلمة من شرف، وكلاهما يحارب عن عقيدة، فصلاح الدين يدافع - في ظني - عن حرية الايمان بالله، وحرية الانسان في وطنه، وهو يدافع - دون تمييز - بين الناس. فالمسيحيون والمسلمون عنده سواء. وبيت المقدس مفتوح للمسيحيين حتى ولو كانوا من أعدائه . . . أما ريتشارد قلب الأسد، ففارس لا جدال، يفهم صلاح الدين لأنه يحمل قلب الأسد الشجاع حقاً، ويحترم صلاح الدين لأنه يحترم كلمة الفارس وتقاليد الفروسية . . . والفارق الرئيسي بين الشخصيتين - كما يبدو في الفيلم - هو الفارق بين نفس انسانية مبصرة - هي نفسية صلاح الدين - ونفس محلية مقفولة هي نفسية ريتشارد قلب الأسد»[٢٢].

وتمشياً مع منطق الفيلم الذي ابتعد تماماً «عن أية شوفينية سياسية» لا يفوته - وهو يصور جو الخداع والدسائس والمؤامرات والجشع الذي اتسم به تجار وأمراء أوروبا، ذوي الاطماع المتلاقية أحياناً والمتنافسة أحياناً أخرى - استطاع ان يعبر بشجاعة، عما عاناه المعسكر العربي من خيانة «بعض حكامه»، فوالي عكا الذي ربط مستقبله بمستقبل الغزاة طمعاً في المزيد من السيطرة، يفتح أبواب قلعة المدينة ليدخل منها الاعداء أثناء القتال، ويلقى في النهاية ذلك المصير التعس، البائس، الذي يليق بالخونة. «ان الناصر صلاح الدين»، كما يعترف باحث فرنسي نزيه «يبدو لنا راهناً وايجابياً وموضوعياً، لأنه تفادى تصوير الصليبيين كأشرار والعرب كأخيار. ومن الواضح أنه لا وجود لمثل هذه الموضوعية في الأفلام التي تصور العرب والمسلمين - عندنا - ولا سيما ما يتناول الحروب الصليبية»[٢٣].

ومن الافكار المشرقة في الفيلم، تبرز فكرة الجهاد أو النضال ليس كقيمة مطلقة، ولكن لطريق وحيد للنصر. فمن خلال النضال، يزداد ارتباط العرب، حتى يصبحوا جميعاً

---

(٢٢) الجمهورية، ١٣/٥/١٩٦٢.

(٢٣) مقتطف من: ابراهيم العريبي، رحلة السينما العربية، ص ٧٨، والنص لايف نورفال.

تحت راية واحدة، ومن خلال النضال تزداد معارف العرب، فقلاع الصليبيين المتحركة لم تكن معروفة لجيش صلاح الدين، بخاصة وأن الأعداء غطوها بجلود لا تؤثر فيها النيران، وقد كان على العرب أن يجدوا حلا لهذه المشكلة. وبالفعل، يتمكن العقل العربي ممثلاً في محمد الدمشقي أن يكتشف المادة التي تؤثر في هذه الجلود وتحرقها، وهو ينجح في صنع كميات وافرة منها يكون لها دور فعال في النصر. وفي لقطة انسانية رقيقة يبدو الدمشقي أثناء المعركة مضطرباً، ينتظر، في قلق مرهف، نتيجة اختراعه. ومن خلال النضال أيضاً تتعلم الشعوب وتتعود وتقبل بشجاعة، أن تدفع ثمن الحرية. فالنصر ليس سهلاً، وعلى طلابه أن يتهيأوا نفسياً ومادياً، لمعاناة الهزائم، وفقدان أقرب الأقرباء، وضياع الممتلكات، بل والمدن، فالعدو دائماً قاس لا يرحم، ولكنه بالتجمع والصمود ومواصلة النضال، مهزوم حتماً.

لم تبخل المنتجة آسيا «سيدة الانتاج الرفيع» بحق على فيلم «الناصر صلاح الدين» الذي كلفها معظم ثروتها. ووسط المحاولات الدؤوب لعرقلة فيلمها، والتي لا مكان لذكرها هنا، نشبت لها بكل اجلال، أنها أعلنت صادقة «مهما قلت فلن أستطيع التعبير عن مدى ايماني بالفيلم، فأنا أؤمن بأن التاريخ يعيد نفسه، واننا اليوم نعيش الظروف نفسها التي عاشها الوطن العربي أيام صلاح الدين، وأنا أبذل جهدي لتهيئة كل الامكانيات التي تضمن نجاح الفيلم وتحقق الآمال المعقودة عليه»[٢٤].

ومن أجل انجاح الفيلم حشدت آسيا كتيبة ضخمة وقوية من الكتاب والفنانين، فاشترك في كتابة السيناريو، الذي أعيدت صياغته عدة مرات لكي يصبح مكتملاً: عز الدين ذو الفقار، عبد الرحمن الشرقاوي، نجيب محفوظ، محمد عبد الجواد ويوسف السباعي. وقام شادي عبد السلام مخرج «المومياء» فيما بعد، بالاشتراك مع ولي الدين سامح بإعداد الديكور وتصميم الملابس والخوذات والأسلحة والسفن الحربية على نحو بالغ الدقة، وفي طليعة الممثلين تألق أحمد مظهر في دور صلاح الدين، وحمدي غيث في دور ريتشارد قلب الأسد. وصلاح ذو الفقار في عيسى العوامل، ولأول مرة، يتحرك آلاف الجنود الكومبارس في السينما العربية، أمام الكاميرا بلا اضطراب.

وإذا كان يوسف شاهين قد أدار بدراية مجاميع يزيد عددها، في بعض المشاهد، عن عدة آلاف فإنه، في الوقت نفسه لم ينسق وراء أسلوب الابهار الهوليوودي، فهو يبدو مدركاً ومتمكناً من فن الاختزال، فعن طريق قطرة دم في لقطة كبيرة، تنساب على صفحة سيف أحد الصليبيين بعد الانقضاض على قافلة للعرب، نشعر بمدى بشاعة المذبحة، بخاصة بعد أن تلطخ دفقات الدم، معظم أجزاء الشاشة. وعن طريق راية منكسة للأعداء،

---

(٢٤) المركز الكاثوليكي المصري للسينما والتلفزيون، ملف رقم ١١٠٠ (القاهرة).

وأخرى اهترأت بفعل حوافر الخيول التي دهمتها، يعبر الفيلم عن هزيمة العدو في احدى المعارك. ويهتم يوسف شاهين بتفاصيل لقطاته، ومسار الحركة داخل الاطر، ولا يأتي هذا الاهتمام لأسباب جمالية فحسب، ولكن لأهداف فكرية في المحل الاول. فمثلا القلاع المتحركة لم يكن العرب قد عرفوها بعد، تتقدم نحو أسوار احدى القلاع العربية، فتبدو في تقدمها كما لو كانت تقترب لتدهم صالة المتفرجين، وفي اللقطة التالية يطالعنا نصف وجه صلاح الدين فقط، بكل ما يوحي به الوجه المشطور من حيرة وقلق ورغبة في الفهم والمعرفة.

«الناصر صلاح الدين» كالجوهرة الاصيلة، يشع بالضياء والوعي والثقة في كل اتجاه، فهو يجعلنا ندرك درس الماضي، بهزائمه وانتصاراته، وهو يعايش بكل مشاعره، أحاسيس الجماهير التي عاشت تجربة الوحدة والانفصال، ولأنه يستوعب الماضي ويندمج في الحاضر، تتسع آفاقه ليرى المستقبل، بل يساعد على أن يرينا، بجدية، طريق الزمن وشروطه، ويهيئنا للاستعداد بشجاعة لكي ندفع الآن، ثمن هذا المستقبل.

الدولة وصناعة السينما: التعثر

مع مقدم الخريف، في صباح أحد أيام تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٦، بعد انشاء القطاع العام في مجال السينما بثلاثة أعوام، وقبل النكسة بعام واحد، اجتمع وزير الثقافة برجال السينما، في محاولة لتلمس طرق الخروج من الأزمة التي وقعت فيها مؤسسة السينما التابعة للدولة. وفي بداية الاجتماع قدم وزير الثقافة صورة صادقة وعجيبة وبائسة للقطاع العام جاء فيها «ان مؤسسة السينما ـ لم يكن لها وجود مادي طوال السنين التي مضت ـ لم يكن لها رئيس ولا مجلس ادارة ـ وليس لها مقر ـ وليس لها أجهزة تتولى العمل اليومي. والشركات كانت في افلاس أو شبه افلاس ـ أموال تبخرت ـ شركات مدينة لبعضها وللبنوك ولغيرها من الهيئات والأفراد ـ الديون تزيد على رؤوس الأموال والشركات لا تملك أية أموال ثابتة ـ باختصار هي حالة فشل فعلاً»[٢٥].

منذ البداية، قام القطاع العام على أسس رخوة. فبعيداً عن الشعارات الجميلة، لم يكن ثمة خطة واضحة أو تنظيم جاد، بل لم يرتق بنظرته الى مستوى نظرة طلعت حرب، ولكنه فهم السينما كما فهمها أثرياء الحرب «رأسمال + قصة + مخرج + شريط». وعلى هذا لم يقدم القطاع العام برغم امكانياته المادية المتوافرة في البداية، على بناء ستوديوهات أو دور عرض أو حتى استيراد أجهزة ومعدات، ولكنه اندفع الى عملية انتاج الأفلام مباشرة، وسرعان ما استعان بفرسان سينما «أثرياء الحرب» أنفسهم وتلاميذهم! وكانت البداية تبديد أموال مؤسسة الدولة تتمثل في الاندفاع المحموم نحو شراء مئات القصص السينمائية، التي

---

(٢٥) ثروت عكاشة، وثائق ٤ مؤتمرات، ص ٤.

لا يعلم أحد مدى صلاحيتها، والتي لا تزال موجودة في ملفات مهملة ومتناثرة، وبدأت أسماء أكثر المخرجين تخلفاً تكتب على الافيشات ذاتها التي تضم أسماء شركات القطاع العام.

حقاً. ظهرت بعض الأفلام الكبيرة، مثل «الحرام»، و«القاهرة ٣٠» و«الرجل الذي فقد ظله»، و«يوميات نائب في الأرياف» و«الأرض»، ولكن هذه الأفلام تنتمي: الى بركات وصلاح أبو سيف وكمال الشيخ وتوفيق صالح ويوسف شاهين، أكثر مما تنتمي الى القطاع العام، فهؤلاء المخرجون قدموا، انتاجهم المميز، سواء قبل القطاع العام أم بعده، فضلاً عن أن هذه الأفلام، وغيرها من الأفلام ذات القيمة، مثل «البوسطجي» لحسين كمال، و«ليل وقضبان» لأشرف فهمي و«المومياء» لشادي عبد السلام، لم يكن ظهورها نتيجة لخطة محددة، بل كان الأمر يتوقف على الظروف التي قد تضع فرداً أو أفراداً نزيهين في مواقع قيادية داخل المؤسسة، وسرعان ما تعود الأمور إلى مجراها مرة أخرى، وفي غيبة أية رقابة شعبية، وعدم وجود روادع جادة، وفي وجود عملاء القطاع الخاص ورجاله داخل القطاع العام، استمر تدفق الأفلام الهزيلة المخدرة والتي تسير على المنوال القديم نفسه السائد، بمشاكل أبطاله الوهمية، الذين بلا مهنة تقريباً. وربما اختفى ابن الذوات، ولكن «الابطال الجدد» كانوا تحقيقاً لحلم الظهور بمظهر أولاد الذوات، فهم يحصلون دائماً على ما يريدون دون أن تلطخ أياديهم الناصعة ـ حتى لو كانوا فلاحين وعمالا ـ بقع طين أو شحم. ظل نموذج البطل شيئاً خارج الواقع اليومي المعاش للجماهير. ولقد أنمى هذا البطل نوعاً من تصاعدية الحلم ودفع بالنـزعـات الاستهـلاكية في مجتمـع لم يكد يبدأ خطه الاشتراكي من أعماق المشاهد. وكان هذا متفقاً مع بطل الطبقة الجديدة التي راحت تستغل فائضها الاقتصادي في سلع كمالية. بطل لا ينتمي الى مجتمع عدد عماله وفلاحيه يبلغ ثلاثين مليونا ونسبة الأمية فيه ترتفع الى ٧٥ بالمائة وأفلام القطاع العام تقول: بطلة هذا الفيلم خادمة يطاردها الرجال «هي والرجال» لحسن الامام، بطلة هذا الفيلم فتاة فقيرة مكافحة تعمل في الكباريهـات «الثلاثة يحبونها» لمحمود ذو الفقار، وبطلة هذا الفيلم فتاة تريد أن تصبح نجمة «صغيرة على الحب» لنيازي مصطفى، وبطل هذا الفيلم مخرج سينمائي سكـير «القبلة الأخيرة» لمحمود ذو الفقار، بطلة هذا الفيلم صحفية تحب عاطلاً بالوراثة «الخروج من الجنة»... الخ[٢٦].

حرب ٦٧: محاولات جيل جديد

لم تؤثـر الحروب والأحداث الكبرى كافة في الفكر السينمائي كما أثرت حرب عام ١٩٦٧، ففي الحربين السابقتين ضد اسرائيل عام ١٩٤٨، وعام ١٩٥٦، ثم في الحرب اللاحقة عام ١٩٧٣، اقتصر رد الفعل على انتاج مجموعة من الأفلام، بعضها يدخل ضمن

---

(٢٦) فاروق عبد العزيز، في: الطليعة (القاهرة)، (آذار/مارس ١٩٧٦).

أفلام المناسبات، والبعض الآخر يحتفظ بقيمة تجعله باقياً وحياً حتى الآن. كما أدت ثورة عام ١٩٧٩ الى «تمصير» صناعة السينما وجعل عناصر انتاجها في أيدي الرأسمال المصري، وكما حررت ثورة عام ١٩٥٢ الفيلم المصري من بعض القيود الفكرية التي كانت تكبله في الفترة الملكية، والتي كانت البلاد فيها مستعمرة من قبل الانكليز.

ولكن... في عام ١٩٦٧، كانت المسألة مختلفة تماماً، فقد تجاوزت مجرد صناعة أشرطة تدور حول ملابسات وظروف ووقائع الحرب، ولم تتوقف عند حدود انتزاع المزيد من حرية التعبير، ذلك أنها، لأول مرة، تطرح العديد من القضايا المحورية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية، بدت جديدة، في عالم السينما.

قبل العام ١٩٦٧ بأربع سنوات، كانت المعركة بين الجديد والقديم في السينما المصرية قد بدأت، فالدفعات التي تخرجت من المعهد العالي للسينما، بدءاً من العام ١٩٦٣، والمتأثرة بثقافة نهاية الخمسينات، وبداية الستينات ذات الطابع التقدمي، كان من المحتم أن تصطدم بصناع السينما، بخاصة تلك السينما السائدة بقيمها الهابطة فكرياً وفنياً. واتخذ الصراع، فيما قبل النكسة، طابعاً حِرفيا. فصناع السينما الهابطة، المسيطرون على مجمل سوق العمل، سواء في القطاع الخاص أم العام كانوا يرددون، وهم يدافعون عن مصالحهم الضيقة، أن الشباب الجدد تنقصهم الخبرة والدراية، وأنهم يتعجلون الشهرة ولا يفكرون الا في المجد والثراء! وأن عليهم التريث والانتظار كي يتعلموا ويصقلوا. وفي المقابل، رد الشباب ـ أكثر من خمسمائة خريج حتى عام ١٩٦٧ ـ بأن صناعة السينما ليست أسراراً مقدسة، وأن «الاسطوات» المسيطرين على المهنة ليسوا كهنة، وأنه اذا أتيحت لهم الفرصة، فإنهم سيقدمون أعمالاً «أفضل» و«أنظف».

اذن فقد كانت المعركة، قبل عام ١٩٦٧، في بعد من أبعادها، ذات طابع مهني، تحركها المصالح المتناقضة بين السينمائيين القدامى والجدد، ولكنها، بعد الهزيمة، اكتسبت أبعاداً جديدة، فعلى أرض الواقع، بدأت عملية مراجعة شاملة وقاسية، فالهزيمة طرحت عشرات التساؤلات، وزعزعت الاطمئنان المزيف، ونزعت هالات القداسة من فوق رؤوس الذين «لا يخطئون». وقبل أقل من عام، بعد الهزيمة، تفجرت المظاهرات الطلابية العنيفة لأول مرة منذ سنوات طويلة، مطالبة بالصمود والتغيير ومواصلة القتال، وتدفقت مسيرات الشباب في شوارع القاهرة والاسكندرية والمنصورة، وبعد صدام قصير مع أجهزة السلطة، هدأت المظاهرات وان كانت حركة الشباب ظلت نابضة بالحياة تعبر في جوهرها عن الايمان بأن الهزيمة ليست قدراً، ولكنها حدث عارض له أسبابه المعروفة، وأنه لا بد من مواجهة الهزيمة وتصفية الحساب مع من تسببوا فيها عسكرياً وفكرياً، وأنه قد آن الأوان لأن يكون للشباب دور في بناء الوطن وتوجيه دفته. ومنذ الآن، لم تعد القضية بالنسبة للسينمائيين الشباب مجرد انتزاع فرصة عمل، ولم تعد مجرد صراع أجيال، ولكنها أصبحت

أوسع وأعمق، فمن خلال مناقشات طويلة مضنية، ووسط أجواء الهزيمة والرفض واليأس والاصرار والأمل، ومحاولة الفهم والبحث عن طريق، ادرك الشباب أن السينما، في تيارها الأساسي السائد، بحكم نشأتها وعلاقات انتاجها وتوزيع أفلامها ونظام النجوم فيها واهتمام فرسانها وانتماءاتهم، منتجين وكتاباً ومخرجين، لا يمكن أن تقدمه خلال تاريخها الطويل، والذي أدى، في النهاية، لأن تعرض دور السينما عشية الهزيمة، أفلاماً من نوع «غازية من سنباط» و«بنت شفيقة»، و«غراميات مجنون».

الوجه السينمائي لحركة الشباب

فتحت الهزيمة آفاق الرؤية أمام العديد من شباب الشعراء والقصاصين والروائيين والتشكيلين. وإذا كان العمل الأدبي والتشكيلي هو عمل فردي، فإن الأمر يختلف بالنسبة للعمل السينمائي، ذلك أنه يتطلب جهداً جماعياً. وهذا ما أدركه شباب السينمائيين، وبالتالي تبلورت فكرة تكتل أصحاب الاتجاهات المناهضة للسينما السائدة في جمعيات تتمتع بوجود ملموس وقوي وفعال. وفي السنوات التالية أصبحت هذه الجمعيات الوجه السينمائي الخلاق والمضيء لحركة الشباب التي انطلقت عام ١٩٦٨.

في تموز/يوليو ١٩٦٩ تم الاعلان عن مولد «جماعة السينما الجديدة». وأصدرت بيانها الأول الشهير الذي جاء فيه «ان الذي نريده سينما مصرية، أي سينما تتعمق في حركة المجتمع المصري وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات، ولكي تكون لدينا سينما معاصرة لا بد أن نمتص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله، وعندما تكون السينما محلية الموضوع عالمية التكتيك واضحة المضمون بفضل تعمق السينمائيين لواقعنا فسوف تستعيد جمهورها كما تحقق انتشاراً عالمياً»[٢٧].

وحددت الجمعية نشاطها في اتجاهين، يكمل كل منهما الآخر، اتجاه تثقيفي يرمي الى نشر الثقافة السينمائية بين أعضائها من ناحية، والجمهور من الناحية الأخرى، وانتاج أفلام بتكاليف قليلة لا تعتمد على النجوم والاستوديوهات والآلات بقدر اعتمادها على قوة وأهمية الموضوع والمضمون من جهة، وكفاءة الانسان الذي سيحرك الآلات ويقف وراءها من جهة أخرى.

كان الهدف التثقيفي يتمثل في «امتصاص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم»، وفي هذا المجال عقدت حلقات دراسية على درجة كبيرة من العمق والشمول، عبرت بجلاء عن التوجه السياسي للجماعة وموقفها المعادي لقوى الاستعمار وعلى رأسها

---

(٢٧) تكونت «جماعة السينما الجديدة» من: محمد راضي وفؤاد التهامي وفتحي فرج وعلي ابو شادي ورأفت الميهي وسمير فريد وعلي عبد الخالق وفايز غالي ونبيهة لطفي واحمد متولي.

أمريكا، فضلاً عن تضامنها القوي مع طليعة الشعوب المناضلة: الفلسطيني والفيتنامي فضلاً عن شعوب أمريكا اللاتينية.

أرست «جماعة السينما الجديدة» ثقافة سينمائية جادة. وحية وذات طابع تقدمي، وبدأت حلقاتها الدراسية «بالسينما التشكيلية المعاصرة»، وسينما «سيرغي ايزينشتين» و«غريغوري كوزنتسيف» ثم «السينما الألمانية الشابة» و«السينما الايطالية» و «شكسبير على شاشة السينما» ولم تهمل الجمعية تقويم ودراسة «السينما المصرية والعربية فخصصت حلقتها التاسعة لدراسة «الرواية المصرية على شاشة السينما» وأقامت أمسيات عن شادي عبد السلام مخرج «المومياء»، وممدوح شكري قبل أن تفرج الرقابة عن فيلمه «زائر الفجر». كما عرضت دور ست، العديد من الأفلام السورية والجزائرية والعراقية، وخصصت أمسيات سينمائية لفيتنام وفلسطين. ونشر أعضاؤها، سواء في كراساتها، أم في المجلات العامة، دراسات عن حركات التجديد السينمائية في العالم: «السينما الحرة» في انكلترا، «الموجة الجديدة» في فرنسا، و«السينما السرية «في أمريكا». على أن حلقة «السينما السياسية» التي عقدت في الفترة من ٩ إلى ٢٧ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧١ تعد من أهم الحلقات الدراسية، فالدرس المستفاد هنا، من خلال مناقشة النماذج الواعية البديعة التي قدمها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ المخرج الايطالي جيليو بونتيكورفو مخرج «معركة الجزائر» و«وكيمادا»، والسوفياتي ميخائيل روم مخرج «فاشية عادية»، والجزائري محمد الأخضر حامينا مخرج «رياح الأوراس»، والكوبي سانتياغو الفاريز مخرج«غيفارا».الدرس هو أن ثمة جبهة سينمائية قوية، تقف الى جانب الشعوب، في نضالها ضد الاستعمار، وأنه لا بد وأن يكون للفنان هنا، في مصر، التي احتلت بعض أراضيها أخيراً، موقف حاسم محدد وواضح من صراعات عصره، ليس داخل وطنه فحسب، بل في العالم كله.

وقبل التعرض الى الفيلمين اللذين انتجتهما جماعة السينما الجديدة، تجدر الاشارة الى جمعيتين أخريين، كان لهما دور هام في التعبير عن الفكر السينمائي الجديد: «جماعة السينمائيين التسجيليين المصريين»[٢٨] و«جمعية نقاد السينما المصريين»[٢٩]. عقدت الجماعة الأولى جمعيتها التأسيسية في ٥ كانون الثاني/يناير ١٩٧٢، وفي خلال شهور قليلة بدأت نشاطها ببيان جاء فيه «نؤمن بأن بلادنا في حاجة ملحة الى قيام حركة واعية للسينما التسجيلية، تشارك في اعادة صياغة فكر الانسان المصري ووجدانه وتدفع تطوره نحو الاشتراكية. اننا نرفض ما تقوم به السينما

---

(٢٨) تكونت «جماعة السينمائيين التسجيليين المصريين» من: صلاح التهامي، سعد نديم، احمد راشد، هاشم النحاس، حسن التلمساني، منى مجاهد، داود عبد السيد، سعيد شمى، عبد المنعم عثمان، ومحمد عماد الدين.

(٢٩) تكونت «جمعية نقاد السينما المصريين» من: احمد كمال مرسي، سامي السلاموني، احمد رأفت بهجت، سمير نداء، سمير فريد، فتحي فرج، ويوسف شريف رزق الله.

التجارية المصرية والأجنبية، من تدمير لمعنويات الانسان المعاصر، وتدفعه الى الهروب من واقع حياته ومشكلاته... نؤمن بأن السينما التسجيلية في مصر يجب أن ترتبط بالسينما الثورية في العالم وبخاصة في بلدان العالم الثالث، وأن تقوم بالتعبير عن قضايانا وعرض رأينا في مشاكلنا... ان هدفنا هو قيام حركة واعية للسينما التسجيلية تساهم في خلق ثقافة وطنية متفتحة على كل ما هو أصيل وانساني وتقدمي».

«جاءت جماعة السينما الجديدة» كامتداد للجانب الايجابي في السينما المصرية، وكرد فعل رافض للسينما الروائية السائدة، وجاءت «جماعة السينمائيين التسجيليين» باهتمامها وتوجيهها وهدفها كرد فعل رافض للأفلام التسجيلية الاعلامية، والتي تهتم بالرؤساء والمشاهير وأصحاب النفوذ أكثر من اهتمامها بالإنسان العادي. كذلك جاءت «جمعية نقاد السينما المصريين» التي أشهرت في حزيران/يونيو ١٩٧٢ كامتداد للكتابات النقدية التقدمية التي برزت منذ عقد ونصف العقد من ناحية، وكرد فعل رافض للنقد السينمائي السائد في صفحات الجرائد والمجلات، والذي يركز مادته في أخبار النجوم والكواكب من ناحية أخرى. لذلك حددت الجمعية هدفها في «توحيد جهود النقاد من أجل بلورة اتجاهات منهجية في النقد السينمائي وصولاً إلى خلق وعي سينمائي متطور لدى المتفرج» وقام أعضاء «جمعية النقاد»، بقدر استطاعتهم، بحماية عشرات الاعمال الجادة، سواء عن طريق الكتابة أم عقد الندوات، وإذا كانت السنوات الأخيرة، بفعل العديد من العوامل الخارجية والداخلية، شهدت تحللاً في كيان «جماعة السينما التسجيلية»، وانغمس أعضاء «جماعة السينمائيين التسجيليين» في صنع أفلامهم في ظروف صعبة، فإن «جمعية النقاد» حملت شعلة الثقافة السينمائية الجادة، وشاركت في الدفاع عن حرية التعبير، وقامت بدور فعال وأساسي في «أسبوع مناصرة الشعبين اللبناني والفلسطيني» الذي أقيم في القاهرة من ٤ إلى ١٣ آب/أغسطس ١٩٨٢، ابان الغزو الاسرائيلي الهمجي للبنان.

«أغنية على الممر» و«الظلال في الجانب الآخر»

السينما الجديدة في مجال الانتاج: لم تكن البداية سهلة، فالانتاج السينمائي كان يتركز اما في القطاع الخاص أو العام. وبالطبع لم يكن للقطاع الخاص أن يغامر بتقديم أسماء جديدة لم تثبت جدارتها بعد في اختيار شباك التذاكر، لا سيما وأن هذه الأسماء تتحدث بلغة تبدو غريبة، وغير مأمونة، أثارت حفيظة أصحاب رؤوس الأموال، الذين يريدون أفلاماً ترفيهية، مضمونة الرواج، تبتعد عن مسائل «النضال» و«تعميق حركة الواقع» و«اعادة صياغة فكر الانسان المصري ووجدانه». لذلك كان من الطبيعي أن تتوجه الى القطاع العام، الذي كان يعاني من متاعب شديدة، قلصت دوره بحيث أصبح قاصراً على تقديم سلف لانتاج أفلام، بعضها له قيمة حقيقية، ومعظمها بلا قيمة. ومع ضغوط «جماعة السينما الجديدة»، التي أثبتت وجودها (ـ نظرياً ـ) في المجال الثقافي، توصلت الى اتفاق نموذجي مع القطاع العام، يقضي بأن تقوم مؤسسة السينما بالمساهمة في الانتاج عن طريق

توفير معدات التصوير والشرائط الخام والاحتياجات المادية الأخرى في حدود ٧٠ بالمائة من الميزانية، بينما تقدم الجماعة ٣٠ بالمائة من التكاليف هي قيمة الجهود التي يقدمها العاملون في الفيلم من الفنانين والفنيين، ونظراً لعدم وجود ميزانية لجماعة السينما الجديدة، التي ينتمي معظم أفرادها الى الطبقة الوسطى، كان لا بد وأن تعتمد على فنانين ملتزمين، يوافقون على تأجيل ٨٠ بالمائة من أجورهم الى ما بعد الانتهاء من صناعة الفيلم حيث يستردون استحقاقهم من شباك التذاكر، وبالطبع ينطبق هذا النظام على أعضاء الجمعية المشاركين في كتابة السيناريو وعمل المونتاج وادارة الانتاج، وقد أدى هذا النظام الى «العناية الشديدة من كل العاملين في الفيلم الذين كانوا يحسون أنهم أصحاب العمل الحقيقيون»[٣٠].

«أغنية على الممر» فيلم شاب حقاً، ليس بحكم سن مخرجه على عبد الخالق الذي لم يكن قد تجاوز الثلاثين بعد، شأنه في هذا شأن كاتب السيناريو مصطفى محرم، والمونتير أحمد متولي، والمصور رفعت راغب. ولكن بحكم الرؤية التي يقدمها فالفيلم، وسط ظلام الهزيمة، وعلى الرغم من ضغوط الأعداء، في الواقع، وداخل الفيلم، يثق تماماً في امكانية النصر ، ولا يتراءى لعيونه الشابة الا طريق المقاومة والصمود ومواصلة القتال.

اعتمد «أغنية على الممر» على نص مسرحي كتبه علي سالم بعد النكسة بشهور قليلة، وبينما غرقت العديد من الأعمال الابداعية في مشاعر العجز والحيرة والفجيعة والضياع، جاءت مسرحية علي سالم البسيطة، الأسرة، ذات الفصل الواحد، كومضة تعبر عن قوة وشجاعة وفداء رجال ضاعت بطولاتهم في ليل الهزيمة، ففي أحد المواقع المنسية، عند أحد الممرات بسيناء يدافع خمسة رجال عن الوطن. رجال عاديون، من قلب الحياة، ليس بينهم رتبة كبيرة، فجميعهم جنود، يصرون على الاستمساك بأرضهم، على الرغم من استشهادهم، الواحد تلو الآخر. وقد وجدت هذه المسرحية المكتوبة بصدق، صدى عميقاً في إقبال الجماهير، بعد الهزيمة، لذلك فإنها عرضت في طول البلاد وعرضها: في المدارس والساحات وبيوت الثقافة. وقد حافظ كاتب السيناريو على روح المسرحية وأفكارها وأبطالها، واستفاد من امكانيات اللغة السينمائية فعمّق جذور أبطالها، مبرزاً، عن طريق «الفلاش باك»، ماضيها وأصولها الاجتماعية، فضلاً عن اهتماماتها وأحلامها قبل الحرب.

يبدأ الفيلم بلقطات عامة لصحراء وجبال سيناء حيث تظهر العناوين والأسماء، وسرعان ما تتوالى الى وجوه الجنود التي اكتسبت من صخور الموقع نوعاً فريداً من القوة والصلابة، وينتهي الفيلم بصوت دبابات العدو وهي تقترب، بينما الرقيب محمد «محمود مرسي» يستعد للمعركة الأخيرة، يغطيه الجندي شوقي «محمود ياسين». انهما آخر من تبقى

---

(٣٠) محمد راضي، المتتبع المنفذ لفيلمي: «اغنية على الممر»، و«الظلال في الجانب الآخر»، نشرة نادي السينما، العدد ٢٠، (١٩٧٢).

من المجموعة. وبين البداية والنهاية يقدم الفيلم عالم الجنود الخمسة. وترصد الكاميرا أدق انفعالاتهم، وتتابع تعبيرات الفرح والأسى والقلق والتربص، وينجح المخرج في تقديمه لأفراد الموقع، على نحو أليف ودافيء، فثمة مسعد «صلاح السعدني» أكثر الشخصيات بساطة ومرحاً، كان عاملاً في ورشة نجارة بدمياط، يمتلىء قلبه بالحب والامل، كان يحب فاطمة «هالة فاخر»، يتذكر في موقعه الصخري، سعادته معها عندما اصطحبها في رحلة قارب على صفحة النيل، كما يتذكر تلك القبلة الصغيرة المختلسة في بير السلم. كان يحلم بشقة صغيرة يصنع أثاثها بنفسه. وثمة شوقي، الذي كانت حياته من وجهة نظر الآخرين، سلسلة من الفشل، فهو يطرد من عمله كمدرّس لأنه يعارض تدريس الأطفال على طريقة «شرشر» التي لا تقدم قيماً بناءة للأطفال. وهو يطرد من احدى محاضراته الجامعية لأنه يعارض نظرية أستاذه في «الفن للفن». ولكنه هنا، في هذا الموقع المعزول المحاصر، يحقق نصره الأول والأخير عندما ينجح في اصابة دبابتين للعدو. ويطالعنا حمدي «أحمد مرعي» الفنان المغمور، الذي عاش حياته محاولاً أن يقدم الحانه المستوحاة من عمل الشغيلة الى أجهزة الاذاعة التي ترفضه مراراً، وأخيراً، مع زملائه الأربعة، وفي أيامه البطولية الأخيرة، يجد من يردد أغنيته.

وليست كل شخصيات الموقع بيضاء، فميز «صلاح قابيل» الذي يتّسم بطابع انتهازي نهم، النجاح المادي السريع هدف حياته، يفضحه الفيلم من أول مشهد عندما يحاول ابتلاع أكبر كمية من الماء الذي يتناقص بسرعة، ويفضحه مرة أخرى من خلال الفلاش باك التي نعرف منها أنه لم يكن أكثر من قواد ومقامر، وفي الموقع لا يكف عن الحديث حول ضرورة أن يتكيف المرء مع المجتمع، ولكنه طوال الفيلم، يسقط في جميع الاختبارات، ولا يستطيع أن يتكيف مع زملائه، فهو لم يمارس، ولا يستطيع أن يمارس الحياة الاجتماعية، وفي احدى نوبات الهيستيريا يندفع خارج الموقع فينفجر فيه أحد الألغام التي زرعتها المجموعة حول المكان. لقد نجح الفيلم أن يعبر من خلال سلوك وأفكار هذه الشخصية عن قطاع شره في المجتمع، سيكون له، مستقبلاً، دور خطير ومدمر في حياة الوطن.

أخيراً يأتي دور الرقيب محمد «محمود مرسي»، يمنح الفيلم قوة روحية هائلة، فلاح صلب، يعبر في مواقفه جميعاً عن معنى استمساك الفلاح بأرضه، وهو يتذكر، في مشهد يمتلىء بالشجن، يوم استدعائه لحرب السويس عام ١٩٥٦، واضطر الى الانسحاب مع زملائه الجرحى حينما قرر أن يتطوع في الجيش، وأن يعيش حياته منتظراً لحظة تصفية الحساب، وها هي اللحظة قد حانت، ولكنه يجد نفسه محاصراً، مع مجموعته الصغيرة، ويقرر، معبراً في هذا عن ارادة الجماهير، أن يصمد وأن يقاتل وأن ينتظر مصيره ويتقبله وهو يقبض على سلاحه.

«أغنية على الممر» كان بمثابة شهادة ميلاد لجماعة السينما الجديدة، واثباتا لقدرة

الشباب على التعبير عن أفضل ما يجيش في صدر الشعب من ايمان بضرورة مواصلة المعركة، واستقبــل الفيلم استقبـالاً حاراً، سواء من الجمهـور أم من النقـاد، ونشرت الصحف والمجلات العديد من المقالات تدور حول المعنى التالي «أنظروا الى الفرق بين ما تتجه اليه جماعة من السينمائيين الشبان في أول انتاج لها. . . وما تزخر به دور العرض عندنا من انتاج القطاع العام الذي هبط في معظمه حتى عن مستوى أفلام الثلاثينات والأربعينات. جماعة السينـما الجـديدة تنتـج فيلمها في ميدان القتال لترد به الى الجماهير ثقتها بالنصر وقدرتها عليه. . . والسينمائيون المحترفون ينتجون في الوقت نفسه أفلاماً من نوع «امتثال» و«بنت بديعة»، فيلم من انتاج القطاع الخاص والآخر ـ للأسف ـ من انتاج القطاع العام. . . هكذا يثبت الشباب أنه هو صاحب المستقبل، هو الجدير بالتفكير في المستقبل. . . . بينما أصحاب الماضي غارقون في أوحال «بنت بديعة» و«امتثال»[٣١].

وعلى المستوى الرسمي. وجد الفيلم قبولاً كبيراً، فأصدر د. عبد العزيز حجازي ـ وزير الخـزانـة آنـذاك ـ قراراً باعفاء الحفلات التي تخصصها النقابات المهنية والاتحادات العمالية والهيئات الشبابية لمشاهدة «أغنية على الممر» من ضريبة الملاهي المقررة وهي ٤٢ بالمائة من ثمن التذكرة وذلك «لان الفيلم ذو نفع عام»[٣٢]، ومن ناحية أخرى، أهدت القوات المسلحة المصرية نسخة من الفيلم الى الجيش الليبي وأخرى الى الجيش السوري. وحقق الفيلم نصراً ملفتاً عندما فاز في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب عام ١٩٧٢ بالمركز الأول مناصفة مع الفيلم الكويتي «بس يابحر» لخالد الصديق.

بعد عرض «أغنية على الممر» عام ١٩٧٢ بدت، من الوهلة، كل الطرق مفتوحة أمام «جماعـة السينما الجديدة». وعلى الفور، بدأ العمل في الفيلم الثاني «الظلال في الجانب الآخر» والذي كان فيلم الجماعة الأخير. لماذا؟ فلنشاهد الفيلم قبل أن نجيب.

عن رواية لمحمود دياب، تحمل الاسم نفسه، كتب غالب شعث سيناريو الفيلم كما قام بإخراجه، وغالب شعث هو أول فلسطيني يخرج فيلماً مصرياً، بالطبع بعد ابراهيم لاما في الأيام الخوالي. وعن تجربة غالب شعث مع «جماعة السينما الجديدة» يقول: «منذ الاسابيع الأولى لرجوعي الى القاهرة ـ بعد دراسة للفنون التطبيقية بالنمسا لأربعة أعوام ـ تعرفت ببعض الشبان. كانوا قد كوّنوا جماعة السينما الجديدة. . . . وكان هؤلاء الشبان هم الذين أعطوني الأمل في أحلك فترات اليأس حيث انكشفت وجوه شبان يسعون مثلي الى تقديم سينما جديدة وجادة. . . . وهذه الجماعة هي التي جعلتني أبقى في مصر بعد أن أيقنت أنه لا مكان لي هنا»[٣٣].

---

(٣١) سامي داود، في: الجمهورية، ١٩٧٢/٣/١٢.
(٣٢) الأخبار، الأهرام، والجمهورية، ١٩٧٢/٢/٢٨.
(٣٣) غالب شعث، حوار في: نشرة نادي السينما، العدد ١٢ (١٩٧٣).

في السيناريو، أدمج غالب شعث بعض أبطال الرواية، وحافظ على وجود البطل الرئيسي، وأضاف شخصية جديدة هامة هي شخصية الطالب الفلسطيني الذي يدرس في القاهرة، ومن خلاله استطاع أن يعبر عن مشاعره وهمومه، كما استطاع أن يعبر عن آخر آفاق فكر المقاومة. ونقل زمن الرواية من عام ١٩٦٤ الى عام ١٩٦٧ فأصبحت أحداث الفيلم تدور في الشهور القليلة السابقة للهزيمة، والأسابيع القليلة اللاحقة لها، مما منح كاتب السيناريو فرصة تلمس التكوين النفسي لقطاعات عريضة من الشباب، يعبر عنها الأبطال الأربعة، فيما قبل وبعد عام ١٩٦٧.

منذ اللقطات الأولى ندرك الطابع الشاعري الفريد الذي يتمتع به الفيلم، فمياه النيل اللامعة المتلألئة تملأ الشاشة، وسرعان ما تتدفق المشاهد داخل عوّامة يسكنها أربعة شباب، يدرسون في كلية الفنون الجميلة. كل منهم يروي الأحداث من وجهة نظره، وفي النهاية، ومن خلال عشرات التفاصيل الصغيرة، يقدم الفيلم صورة أقرب ما تكون الى التكامل، ونفاذ البصيرة، لواقع يتحرك بهم بسرعة نحو الهزيمة.

يلمس الفيلم بشكل حساس لا يخلو من شفقة، التكوين النفسي الهش لمعظم أفراد العوّامة، فإضافة الى وعيهم المحدود، تعوزهم الارادة وثمة شيء ما ناقص في حياتهم جميعاً، ربما عزلتهم عن العالم، وربما عدم مشاركتهم في الحياة العامة. انهم، شأنهم شأن ملايين الشباب، فيما قبل النكسة، يشاهدون أحداث الوطن دون أية مساهمة. فالسياسة، فيما يبدو، لا مكان لها في حياتهم، فكل منهم يعيش كجزيرة وحيدة، لا علاقة لها بغيرها من الجزر. جزيرة ضائعة، منسية، جرداء، منطوية على نفسها، ساكنة ومستسلمة. ويكشف الفيلم من خلال بطله محمود «محمود ياسين»، صاحب الشخصية العاصفة، العنيفة، المدمرة، عما تردى فيه الآخرون من تخاذل وخنوع. ان غالب شعث يقدم شخصية واقعية، بالغة القوة تكاد تكون جديدة في السينما العربية، ويبدو أنه وقف أمامها حائراً، لم يستطع أن يحبها ولم يجرؤ على كراهيتها، لذلك فثمة ازدواجية متناقضة في مشاعر المخرج تجاه بطله، ومع هذا فإن هذه الشخصية العاتية، وان كانت تحترق أمامنا طوال الفيلم، الا أن توهج احتراقها كشف لنا الظلال التي تخفي ملامح بقية الأبطال، فصاحبها لم يستطع أن يعيش أو يتلاءم مع مجموعة الأقزام التي تحيط به، وبالتالي فهو يكاد يدمرهم جميعاً بلا شفقة أو تردد. ان خنوع الآخرين واطمئنانهم لقيم مجتمعهم، ورضاهم الضمني عن العالم، وضيق أفقهم، كلها أمور تفجر في داخله الرغبة في العصف بكل مقدساتهم الوهمية. ان الشاب الرومانسي الساذج مصطفى «أحمد مرعي» الذي سيقدم مشروع تخرجه عن المعذبات من بنات الليل، وزميله الفلسطيني عمر «محمد لطفي» الذي يختار موضوع تخرجه البائس حول وجوه اللاجئين التقليدية وراء الأسلاك الشائكة «لكي يوقظ ضمير العالم»!، والثالث بكر «محمد حمام» ذلك الباهت الذي يعطف على البنائين، ويبدو سعيداً بهذا الارتباط الهش.

هؤلاء جميعاً لا يجدون من محمود الا عاصفة هوجاء من السخرية والرفض، حقاً هو لا يقدم بديلاً، ولا يملك وعياً ما، وليس صاحب قضية، ولكنه مقدمة لشيء ما لم يتبلور بعد، وحسبه أنه، على نحو ما، يضرب بحياته وسلوكه مثلاً، فهو يقتحم ويهاجم ويصارع ويأخذ ويقف بعنف ضد المألوف والقائم، وضد من يتسولون شيئاً من التغيير الهزيل في اطار هذا المألوف والسائد.

أبطال العوامة نتاج واقع سياسي واجتماعي يتحرك بهم، وبمجتمعهم كله، نحو الهزيمة التي تفاجئهم كما تفاجىء الجميع، وباختزال، وبعيداً عن التعليقات المباشرة، يقدم الفيلم مشهدين صغيرين يذكراننا بأيام عام ١٩٦٧ الفاجعة؛ فأحد أفراد العوامة «بكر» يتوقف للحظات أمام الخبر المنشور في الصفحة الأولى بجريدة الأهرام، قبل الحرب بيومين والذي يقول «انقلاب صامت في اسرائيل يأتي بوزارة حرب»، ولا يستغرق الاهتمام بالخبر أكثر من ثوان قليلة، ينجرف بعدها الجميع في معركة بسبب استدراج محمود لاحدى زميلاته الى العوامة، الأمر الذي يثير غضب الرومانسي مصطفى الذي يخفق قلبه بحب هذه الزميلة، وفي مشهد لاحق نستمع لصوت صفارة انذار حيث تطفأ أنوار العوامة.

ليست هزيمة عام ١٩٦٧، في «الظلال...» متعلقة بالجيوش العربية فحسب، ولكنها هزيمة أوسع وأعمق، تشمل أسلوب الحياة الهامشي الضائع، الذي يعيش به أفراد العوامة. وتتوافق هزيمة الوطن، في الفيلم، مع هزيمة خاصة يعاني منها كل من أبطال «الظلال...»، فالشاب الرومانسي يدرك أن الفتاة التي خفق لها قلبه أحست بالملل من رؤيته وأحاديثه وهمومه الوهمية، وأنه يعيش بتصورات لا علاقة لها بالعالم الواقعي، والطالب الفلسطيني يدرك أن حياته منذ طرد من يافا عام ١٩٤٨، لم تكن الا سلسلة من الضياع، ليس على مستوى الوطن فحسب، ولكن على المستوى الشخصي أيضاً، ويحس بكر، صديق البنائين، في زاوية من قلبه، أن هذه الصداقة وحدها لا تكفي لاصلاح خلل المجتمع. وهؤلاء الثلاثة يفشلون فشلاً ذريعاً في انقاذ «روز» نجلاء فتحي، الوردة الرقيقة، ذات البعد الرمزي الشفاف. والتي لم تنل حظاً من التعليم، والتي استسلمت لمحمود وحملت منه فتنكر لها، ووقف الثلاثة الى جانبها فمنحوها كلاماً كثيراً، دون أن يقدموا على فعل محدد، ونصحها أحدهم بأن تترك محمود وقام آخر برسمها! وحاول الثالث أن يعطيها شيئاً من المال... وهي في وحدتها وضياعها وأحزانها، بخاصة بعد أن ماتت وليدتها، تحاول الانتحار فتفشل في تحقيقه.

هزيمة عام ١٩٦٧، ليست نهاية في «الظلال...»، ولكنها محطة اجبارية، ألزمت الجميع بالتفكير والمراجعة، وتوقف كل فرد في مجموعة العوامة ليرى موضع قدمه. وهنا تتجلى ثقة كاتب السيناريو، المخرج، في قدرة الشباب على المواجهة والتغيير، يمزق الشاب

الرومانسي لوحاته البائسة عن «المعذبات: بنات الليل» ليبحث عن مشروع أكثر عمقاً وجدية، ويقرر بكر أن يرتبط بالبنائين على نحو مصيري، وحتى محمود، يبدو كما لو كان سيغير نمط حياته تماماً، على أن أهم التطورات تحدث في شخصية الشاب الفلسطيني عمر، فهو يسافر الى مخيمات الأردن حيث المقاومة التي اشتد عودها، وهناك يتعلم ويؤمن بأن البندقية هي التي ستفتح الطريق الى المستقبل، وعندما يعود الى القاهرة يقدمه الفيلم في مشهد طويل يكاد أن يكون تسجيلياً، يشرح فيه، وبوضوح، لمجموعة من الأجانب وجهة نظره، وهي في جوهرها وجهة نظر المقاومة «أيامها» في حل القضية: دولة ديمقراطية يعيش فيها المسلم والمسيحي واليهودي بلا تفرقة في سلام. لقد أيقن ـ الآن ـ أن القضية لم تعد قضية لاجئين يطلبون العون من «وكالة الغوث»، ولكنها أصبحت قضية ثوار وفدائيين، لذلك فإنه يكف عن رسم الوجوه الضعيفة خلف الاسلاك الشائكة ليحل محلها لوحات يعانق فيها الرجال بنادقهم بينما يبدو الفجر بازغاً في نهاية الطريق.

وينتهي الفيلم نهاية بالغة الثراء، فبينما تستند «روز» المتماثلة للشفاء على كتف بكر، تبدو متفائلة ونضرة، بعد أن قرأت خطاب عمر الذي يرجو لها «حياة جديدة وسعيدة» ويخطرها بأنه انضم الى صفوف الفدائيين. ومن جهاز التسجيل، الذي أهداه لها عمر، تنطلق أغنية بديعة، كتبها الشاعر الصعيدي «عبد الستار سليم» ولحنها الموسيقي الشاب «عبد العظيم عويضة» حيث تقول كلماتها القوية الدلالة:

النيل مسافر من زمان
زي الزمان
الجنادل تجرحه
لكنه عارف مطرحه
النيل ده عمر
ممكن يطول به السفر
ممكن يعوق سكته مليون حجر
ممكن يتوه
ممكن يلف
المستحيل انه يجف

عندما عرض فيلم «الظلال في الجانب الآخر» عام ١٩٧٥ بعد أن ظل حبيساً في العلب لمدة عامين كان النظام المصري قد انتهى من توقيع اتفاقية فك الاشتباك الثاني التي تنص مادتها الثانية على أن «يتعهد الطرفان بعدم استخدام القوة أو التهديد أو الحصار العسكري في مواجهة الطرف الآخر» كما تنص في مادتها الثالثة على أن الطرفين «سوف يستمران في أن يراعيا بدقة وقف اطلاق النار في البر والبحر والجو والامتناع عن أي أعمال عسكرية أو شبه عسكرية ضد الطرف الآخر». لم يكن النظام عام ١٩٧٢ عندما عرض «أغنية على الممر» قد كشف بوضوح عن توجهاته

السياسية والاقتصادية المتمثلة في تصفية الحرب مع اسرائيل والاعتماد الكامل على أمريكا كشريك ورقيب من جهة، وفي الانفتاح الاقتصادي من جهة أخرى، لذلك فقد بدا أن الطريق مفتوح أمام «جماعة السينما الجديدة» لتقدم أعمالاً تعتمد على مرتكزات فكرية شبيهة بتلك التي يعتمد عليها فيلم «أغنية على الممر»، ولكن الآن، في عام ١٩٧٥، لم يعد، من وجهة نظر السلطة مسموحاً بمثل «الظلال في الجانب الآخر»، برؤيته الشابة التي تناصر فكر المقاومة الفلسطينية القائل بأن «البندقية هي التي ستفتح الطريق الى المستقبل» لذلك فإن الفيلم، على الرغم من أقلام «جمعية النقاد المصريين» التي وقفت بقوة الى جانبه، تعرض لما يشبه «مؤامرة اغتيال»؛ فمثلاً نشرت الجرائد الحكومية أخباراً مريبة، ترمي الى تشويه الفيلم واخافة «جماعة السينما الجديدة»، فتحت عنوان «مجلس الشعب يطلب وقف فيلم مصري» كتبت صحيفة الجمهورية تقول: «تلقت لجنة الثقافة والاعلام بمجلس الشعب عدداً من البرقيات والخطابات حول مضمون فيلم مصري معروض في القاهرة حالياً. انتقلت اللجنة لمشاهدة الفيلم. أثار الفيلم استياء اللجنة. وبعثت تسأل وزير الثقافة كيف سمحت الرقابة بعرض هذا الفيلم. ذكر مصدر مسؤول بالثقافة أن هذا الفيلم تم اخراجه منذ عامين وأنه أحد أفلام جماعة السينما»[٣٤].

وفي اليوم نفسه نشرت جريدة الأهرام خبراً يقول: «صرحت لجنة الثقافة والاعلام بمجلس الشعب بأنها لن تناقش مستوى الأفلام المصرية في الجلسة التي أعلن عنها، وأن اعتراضها كان على فيلم واحد يجري عرضه الآن في القاهرة»[٣٥].

وقبل انتهاء مدة عرض الفيلم كتبت احدى الجرائد تقول «الظلال في الجانب الآخر» الذي أنتجته جماعة السينما الجديدة، صدر قرار وزير الثقافة بعدم عرضه أو توزيعه في الداخل أو الخارج»[٣٦]. وبسرعة تم سحب الفيلم لتنشر الجرائد خبراً جديداً يقول: «يوسف السباعي وزير الثقافة لم يصدر قراراً بوقف عرض الظلال في الجانب الآخر في الداخل والخارج، فالفيلم انتهت مدة عرضه»[٣٧].

وما أن تبين كتاب التخلف، ومروجو السينما المتردية موقف السلطة المعادي للفيلم حتى انطلقوا في مهاجمته، على نحو بالغ الشراسة والتجني. وكمثال، نشرت احدى المجلات «ان الفيلم فشل سينمائي ذريع تخسر فيه جماعة السينما الجديدة نقطة ثمينة في المباراة الدائرة بين المخرجين القدامى والجدد... والفيلم يعتبر اهداراً لمال الدولة حين كان المال سائباً وأبواب المجاملات مفتوحة للغاضبين والسينمائيين الجدد والواعدين وكنوز الغد السينمائي وغير ذلك من الأوصاف التي امتلأت بها أعمدة النقد حين كان النقاد من أتباع غيفارا والشيخ امام»[٣٨].

---

(٣٤) الجمهورية، ١٩٧٥/٥/٧.

(٣٥) الأهرام، ١٩٧٥/٥/٧.

(٣٦) الجمهورية، ١٩٨٥/٥/٨.

(٣٧) الأهرام، ١٩٧٥/٥/١٠.

(٣٨) فرميل لبيب، «الناقد الطائر»، الكواكب (١٤ آب/اغسطس ١٩٧٥).

ولم تكن هذه النغمة الكريهة شاذة في هذه الفترة، ولكنها جاءت متوافقة مع هجمة اليمين على جميع الجبهات الثقافية، فقبل عرض «الظلال في الجانب الآخر» واغتياله، كانت مجلة الكاتب قد تعرضت لانقلاب قامت به وزارة الثقافة، أطاح بهيئة تحريرها ذات الاتجاهات التقدمية، لتحل محلها هيئة تحرير من موظفين يدينون بالولاء الكامل لخط النظام. وبعد شهور قليلة تمت تصفية القطاع العام في مجال السينما، وحسمت السلطة معركة «اتحاد الكتاب» الذي تكون عام ١٩٧٦ لمصلحة أصحاب الاتجاهات الرجعية. وفي العام التالي، بعد انتفاضة الشعب المصري الشهيرة أغلقت مجلة الطليعة التي كانت تعد من أهم قلاع اليسار، وفي الوقت الذي تم فيه الزج بالعديد من الكتاب التقدميين في المعتقلات. أزيح ممثلو التيارات الليبرالية من الجرائد والمجلات، ليحل مكانهم من يقتنع، أو يتظاهر بالاقتناع بسياسة الانفتاح، والصلح مع اسرائيل، والانعزال عن الأمة العربية، والقول بأن مصر دفعت الكثير، وتحملت الكثير، وأنه آن الأوان لكي تتوقف عن الدفع، وبهجاء المعسكر الاشتراكي وتبرير الاعتماد الكامل على أمريكا. وباختصار، لم تعد «جماعة السينما الجديدة» بما تمثله من قيم وأفكار وأهداف، من وجهة نظر النظام وكتابه، جماعة مرفوضة فحسب، بل وكراً يجمع أصحاب الفكر «المشبوه»، و«المستورد»، وانه قد آن الأوان لايقافها عند حدودها. وبالطبع لم يكن ممكناً، في مناخ كهذا، أن تتحرك «جماعة السينما الجديدة»، فاضطر «غالب شعث» الى مغادرة القاهرة عام ١٩٧٦ ليبحث في العواصم العربية عن فرصة لعمل كبير لا تجيء، وقدم «علي عبد الخالق» مخرج «أغنية على الممر» التنازل تلو التنازل، الى الدرجة التي أخرج فيها «وضاع حبي هناك»، حيث يبدو واضحاً مدى الانهيار المعنوي الذي أصاب أحد الفرسان عندما يعبر في فيلمه عن عدم جدوى الحرب وتعاستها!؟ انفرطت حبات المسبحة، وأصبح كل فارس من فرسان السينما يعمل منفرداً، يقدم عملاً جيداً مرة، وأعمالاً رديئة مرات أخرى، فقدم «محمد راضي» أفلاماً متباينة المستوى، تخضع في النهاية لشروط السينما التجارية، وحاول «رأفت المهيي» أن يمرر سيناريوهاته من خلال بعض المخرجين القدامى، الذين يتميزون بالجدية والاحترام، وأنغمس «مصطفى محرم» في كتابة سيناريوهات عن روايات متهافتة، تدور حول الجنس والمخدرات، لاسماعيل ولي الدين حيث تقوم بالبطولة نادية الجندي. وفي هذا المناخ وجدت السينما الفردية والتي لم يتوقف نشاطها لحظة، فرصة الانتشار والازدهار.

على أن أكثر هذه الافلام فساداً هي تلك التي تعرضت لحربي عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣، في الشريط الواحد، بتفسير يقول ان الهزيمة في الأولى كانت حتمية لطبيعة نظام فاشل، حكم البلاد حكماً متعسفاً، واعتمد على «مراكز القوى» الظالمة في الداخل، وأصدقاء سيئين في الخارج. وفي المقابل، كان نصر تشرين الأول/أكتوبر نتيجة مباشرة لنظام ديمقراطي، مؤمن بالله سبحانه وتعالى! أجاد اختيار أصدقائه، وأنهى سياسة الانغلاق لينفتح على العالم.. الحر.

ولعل «الرصاصة لا تزال في جيبي» أشهر أفلام هذه الموجة، أن يكون نموذجاً لهذه الأفلام. حظي الفيلم بدعاية كبيرة، وتكلف كثيراً، وحاول صانعوه أن يدافعوا عنه، ضد أية بادرة نقد، دفاعاً مستميتاً، ذلك أنهم كانوا سعداء به الى درجة مبالغ فيها، وبالتالي فوجىء مخرج الفيلم حسام الدين مصطفى وبطله محمود ياسين، في مهرجان قرطاج المقام بتونس، عام ١٩٧٤، بمن يناقشها مناقشة جادة وتفصيلية تليق بفيلم يتعرض لأول حرب يحرز فيها العرب نصراً على الاسرائيليين، وقد انزعج المخرج من هذه المناقشة انزعاجاً شديداً، وجعلته يعتبر أن هذه المناقشة ليست أكثر من مؤامرة!

بدأ المخرج كلامه، في هذه المناقشة، بأن قدم الفيلم بقوله: «هو أساساً فيلم سياسي ووطني يؤرخ للفترة بين هزيمة عام ١٩٦٧ وانتصار عام ١٩٧٣»... وعندما بدأ الحاضرون، ومعظمهم من النقاد والمثقفين العرب، في مناقشة الفيلم، ليس كحدوتة، ولكن كعمل «سياسي» و«تاريخي» و«وطني»، وبدأ معظمهم يبحث عن «الفكر» الذي قدمه «أكتوبر» في الفيلم. أخذ المخرج يتراجع بعصبية ويقول بأن رأيي أن يكون الفكر بجرعات مخففة وأنه يجب أن تكون الجرعة السياسية والوطنية محددة، الى أن طلب عدم مناقشة الفيلم سياسياً أو فكرياً بادعاء «ان هذا المهرجان اسمه الأيام السينمائية وليس الأيام السياسية»[٣٩].

وفي المناقشة نفسها، حاول بطل الفيلم، أن يقول كلاماً متسقاً ومنسقاً الا أنه ذكر كلاماً عجيباً من نوع «أن هزيمة ١٩٦٧ كانت لطبقة قادت جيشاً نازياً لم يرض عنه الشعب»! وهنا قاطعه الجمهور، وقاله له أكثر من واحد: «ان الجندي الذي انتصر وعبر عام ١٩٧٣ هو نفسه الذي هزم عام ١٩٦٧».

في هذا النوع من الأفلام يتم تجاهل العدو الحقيقي، وتقدم النكسة على أنها البداية، ويقدم «أكتوبر» على أنه النهاية السعيدة. وفي فيلم مثل «الكرنك» لعلي بدرخان، عن رواية لنجيب محفوظ، تلتصق كل المآخذ والآثام بنظام ما قبل عام ١٩٧١، وتغتصب البطلة، معنوياً وجسدياً، في مكتب تزينه صورة كبيرة لجمال عبد الناصر، ثم تتغير الأمور، ويأتي نظام جديد، نزيه وعادل، يقضي على مراكز القوى ويحقق النصر، فتعود البسمة الى الجميع. وفي «احنا بتوع الأتوبيس» لحسين كمال، تقع الهزيمة، بينما الشرفاء يعانون العذاب في أحد المعتقلات، فتبدو الهزيمة كما لو كانت انقاذاً لهؤلاء الشرفاء. لكن التيار الآخر قدم أعمالاً ترد وتفند.

العصفور... الارادة

عن هذا الفيلم، الذي ظل مصادراً، أكثر من عامين من عام ١٩٧٢ الى عام

---

(٣٩) ورد نص الندوة في: سمير فريد، اكتوبر في السينما.

١٩٧٤، يقول مخرجه يوسف شاهين «صورته لأفتح بعمد ذلك الجرح الذي نحاول جاهدين اخفاءه»[٤٠]. . . وكالمشرط الحاد، يفتح المشهد الأول الجلد الخارجي، لتتوغل بقية المشاهد في عمق الجرح. في المشهد الأول تطالعنا الملصقات الدعائية والشعارات المكررة والاعلانات الثورية التي تتحدث عن القوة القاهرة التي لن يصمد العدو أمامها، وعن تماسك الجميع واصرارهم على الدفاع عن المنجزات، وعن الحرية والديمقراطية، ولكن الكاميرا تبدو كما لو كانت مختنقة، فالشعارات والملصقات تحاصرها من كل جانب، تمنعها من أن ترى ما وراء الاعلانات. وبالقرب من قبة جامعة القاهرة ترصد الكاميرا وجه طالب متوتر، يتصبب عرقاً، ينظر بقلق الى حركة مريبة لبعض الرجال تكتشف على الفور أنهم من مخالب المباحث، وينتقل الفيلم الى استجواب بهية عن بعض الشرفاء. ان التناقض، بل العداء يبدو جلياً بين أجهزة القمع من جهة، والقوى المتمتعة بالوعي من جهة أخرى. ويتعمق هذا العداء وتزداد تناقضاته لتنتقل الى مستوى أخطر عندما تتأجج المواجهة بين العناصر التقدمية والعناصر الفاسدة، ففي «العصفور» لا توجد مصر واحدة، ولكن توجد مصران، كل منهما تسير في طريق معاكس حتى الى ما بعد نهاية الفيلم.

ويقسم الفيلم أبطاله الى قسمين: شرفاء وسفلة، وهذه ليست قسمة أخلاقية، فهي تعبر عن مغزى طبقي واضح، فالشرفاء ينتمون الى الجموع، ويدافعون بكل قواهم عن الوطن، والسفلة ينتمون الى لصوص الطبقة الجديدة الشرهة التي كانت من أهم أسباب الهزيمة.

من معسكر الشرفاء نتعرف على ضابط الشرطة الصغير، الشريف، الوطني الحائر، الذي يذهب الى الجنوب بحثاً عن مجرم قام بالسطو على معدات مصنع جديد، ثم ضابط الجيش الصغير الذي يذهب الى الجبهة ممتلئاً بالحماسة، منتظراً لحظة تصفية الحساب. وثمة صحفي يساري، يحاول أن يفضح الفساد وينبه له، ويجري تحقيقاً لمعرفة اللصوص الكبار المنتمين الى السلطة، والذين يتسترون وراء المجرم الذي يبحث عنه ضابط الشرطة، ثم مثقف ديني مستنير، يرفض جميع الشعارات المرفوعة. ويكاد يهاجم الجميع، اللصوص والسفلة من جهة، وبقية الشخصيات الشريفة المحيطة به من جهة أخرى، والتي يرى ـ عن حق ـ أنها ليست بالصلابة ولا بالجدية التي تمنحهم القدرة على مواجهة الواقع وشق الطريق الى المستقبل. وتعد بهية، بيتها المفتوح لهم، شأنه شأن قلبها، النواة التي يدور الجميع في مدارها.

وفي المعسكر الآخر، يشعرنا الفيلم بأن ثمة غولاً خطيراً، تتمثل مخالبه في ضابط شرطة كبير، يتعاون مع أكثر عناصر المجتمع المصري فساداً، يقوم بحمايتها وينفذ تعليماتها

(٤٠) وليد شميط، فلسطين في السينما، أجرى الحوار هانيبل (بيروت: دار الفجر، ١٩٧٥)، ص ١٣٠.

مستنداً الى نفوذه المباحثي الواسع. وثمة أحد كبار السياسيين، يعلم قبل الجميع أن الهزيمة قد حلت، فلا يتردد عن مواصلة اختلاساته هارباً بجلده وغنائمه.

وربما نلاحظ أن بعض شخصيات الفيلم، إن لم يكن معظمها، يعوزها دفء الحياة، فهي تبدو رموزاً أكثر من كونها شخصيات لها فرديتها، انها أقرب الى المواقف والأفكار، مصنوعة بشكل هندسي كما لو كانت خارجة من معمل، وليست آتية من أعماق الشارع. ومع هذا، فإن العصفور يحمل طاقة ايحائية ووجدانية هائلة، يعتمد على أجواء الأحلام والكوابيس ولا يخلو من عناصر الفانتازيا، يسيطر عليها المخرج سيطرة كاملة، ويعبّر من خلالها عن مشاعره وأفكاره. فلننظر الى بعض المشاهد.

يذهب ضابط الشرطة الى الصعيد، يدفع بقدمه باباً خشبياً، بينما تتصاعد ضحكات ماجنة لنساء عجائز، ويسير الضابط في أزقة متعرجة، بالغة الضيق، يجلس على أبوابها رجال مجعدو الوجوه، ومن فوق سطح أحد البيوت تقف امرأة ممسكة ببندقية توجهها نحو الضابط وتطلق الرصاص بثبات تحت أقدامه مما يجعله يهرول متراجعاً، منضماً الى عساكره تشيعه أغنية صعيدية ساخرة. وبالطبع، لا يمكن النظر الى هذا المشهد على أنه مشهد واقعي، فهو لا يخضع لمنطق العلاقة بين ضابط ورجاله من جهة، وعجوز وحيدة من جهة أخرى، ولكن للمشهد، بأجوائه الخاصة، دلالة ايحائية تقول بأن الضابط الباحث عن المجرم الذي يقال عنه انه سارق معدات المصنع، سيواجه بتعقيدات أكثر كثيراً مما توقعه.

وعندما يعود ضابط الشرطة المحبط الى شقة بهية، فإنه يحلم، بعد أن استسلم الى النوم، بتسلل ابنة بهية الجميلة الرقيقة الى مخدعه، فيرتوي منها في لقاء بالغ العذوبة والحنان وصلت فيه لغة السينما الى درجة رقيقة من الجمال الآسر، ولكن سرعان ما ينسف الحلم الأخاذ ويتحول الى كابوس مفزع، يمثل الحقيقة تماماً، يفتح سياق الحلم مشاهد تسجيلية لطائرات اسرائيلية غادرة تنقض على المواقع المصرية لتلقى بقنابلها، ثم يطالعنا وجه ضابط الجيش الدامي الذي يملأ الشاشة صارخاً من ألم الحروق فيمتزج صراخه بصراخ ضابط الشرطة الصغير الذي يستيقظ من حلمه على كابوس الواقع.

هكذا، باختزال، يعبر يوسف شاهين عن الهزيمة العسكرية، وفي المشاهد اللاحقة يعبر، باقتدار، عن مدى الأحزان التي وصلت الى نخاع عظامنا وهو يقدم ردود فعل أبطاله في تلك اللحظات الفظيعة عندما اعترف عبد الناصر بالهزيمة معلناً تنحيه. ويحسب للعصفور أنه لم يتوقف عند مسألة الأحزان فقط، ولكنه قال، بلغته السينمائية البديعة العديد من الأشياء الهامة، والتي تجعل من هذا الجزء من الفيلم واحدة من أصدق الوثائق التاريخية الصادقة، تعبر ببصيرة ووعي عن احدى اللحظات المحورية في التاريخ وفي حياتنا على السواء. ان الكاميرا تجسد الصمت المتوتر القاتل المسيطر على المنازل الشعبية التي بنيت خلال الثورة وسكنتها آلاف الأسر الفقيرة، ثم يرتفع صوت عبد الناصر من أعمق آبار

الحـزن والمـرارة قائـلاً: «ايهـا الاخـوة المواطنون... عودتكم أن نجتمع سوياً في اللحظات الحلوة واللحظات المرّة...» وهكذا، كما لو كان يوجه حديثه الى الآلاف من أحبائه، سكان المنازل الشعبية، الذين سيتدفقون بعد لحظات الى الشوارع، مطالبين بالصمود ومواصلة النضال وبقاء القائد. ومن قلب الشارع الخالي يطالعنا، من عمق المجال، شحاذ ضرير، نصف عار، يقوده طفل مهلهل الثياب، يقتربان من الكاميرا، في الساحة، خارج منزل بهية. هل يعني هذا المشهد أن «العصفور» يريد القول بأن ثمة قطاعات من الناس لم تنتشلهم الثورة ففقدت بالتالي قوة كان من الممكن أنْ تحميها وأن تتقدم بها قدماً الى الأمام، أم أنه يجسد الأوضاع البائسة. أم أنه مجرد اضافة فنية تزيد من الاحساس بالاختناق والانقباض؟

أياً ما كانت دلالـة المشهد، فإن الكاميرا سرعان ما تدخل بيت بهية لتقدم أبطال العصفور ـ الشرفاء ـ وهم يتابعون، بأعصاب ملتهبة، بيان عبد الناصر من خلال شاشة التلفزيون حيث يتبدى وجه عبد الناصر المغضن المرهق، المجلل بالحزن والمرارة. وعندما تتكشف الهزيمة تتوالى ردود الفعل الأليمة. وأزعم أن محسنة توفيق، وصلاح قابيل، وعلي الشريف، لم يتـألقـوا في الأداء من قبل ومن بعد، كما تألقوا في هذا الموقف، ذلك أنه، بالتأكيد يعبر عن لحظات حقيقية زلزلتهم، كما زلزلت جموع الشعب العربي.

ويكتسب فيلم «العصفور» قوته من مشهد النهاية الذي يقول عنه يوسف شاهين «لقد قررت نهاية الفيلم من البداية. لأن النهاية هي الجانب الأساسي من هذا الفيلم. وهي فكرتي الرئيسية. فكل القصة تتشكل حسب ضرورات المشهد النهائي... ودون هذا المشهد يفقد العصفور كل دلالة».

لم يكن ليوسف شاهين، ومعه شريكه في الرؤية السينمائية، الكاتب اليساري لطفي الخولي، أن يتوقفا عند الهزيمة، أو يغرقا في اليأس والأحزان، فعيونهما البصيرة تدرك المعنى العميق لانطلاق الجماهير وتدفقها في شوارع القاهرة يومي ٩ و ١٠ حزيران/ يونيو ١٩٦٧، ذلك المعنى الذي يتمثل في رفض الاستسلام والمطالبة باستمرار الحرب وبقاء القائد... ولكن مهلاً، فالجماهير الهادرة، القوية، المتحمسة، لا تنتبه في مسيرتها التي تحتل نصف الشاشة، إلى النصف الآخر الذي تحتله عربة القطاع العام التي تحمل معدات مسروقة، شريت بعرق الجماهير، في طريقها للبيع إلى طبقة انتهازية خائنة. حقاً ان الجماهير توقف مسـيرة العـربـة، ولكن اللصـوص المـذعـورين لا يزالـون، مطلقي السراح. أمـا نهاية «العصفور» البارعة، وهي تعبر عن ايمـانها الكامـل بقوة الجـماهير وقـدرتها عـلى تحمل الهـزيمة ومـواصلة القتال وتحقيق النصر، فتحـذر هـذه الجـماهـير من العـدو الـداخـلي المراوغ، والذي لا يقل خطورة... عن العدو الخارجي.

تأملات... في ملحمة لم تتم

ما أوسـع المسـافـة بين الحلم والواقع. ثلاثة من أبطال فيلم «بيت القاضي» عام

١٩٨٤، يجتمعون، بعد عشر سنوات من حرب تشرين الأول/ اكتوبر، يمسكون بصورة فوتوغرافية، التقطت لهم في الأيام الخوالي، بملابسهم العسكرية. وتلمح في الصورة على الوجوه الشابة القوية، مزيجاً ساحراً من الكبرياء والعناء والأمل، وبجلاء، تلمس عمق الصداقة التي عمدت بالدم والنار، فالصورة التي نشهدها معهم، التقطت لهم في آتون حرب تشرين الأول/ أكتوبر.

وينتهي الفيلم بالأبطال الثلاثة، ولكن ما أبعد اليوم عن البارحة. فأحدهم يلفظ أنفاسه الأخيرة، جريحاً، مبتور الذراع، مشوه الوجه، بعد أن ضربه بعض الأشقياء بموس في موقف أحد أقسام الشرطة، وهي ميتة وإن كانت لا تليق بأبطال الوطن، إلا أنها تتمشى مع الواقع من جهة، ومنطق الفيلم من جهة أخرى. ومع سكرات الموت، يتذكر المحتضر، ويذكر صديقيه ويذكرنا أيضاً، بتلك الأيام التي لم تمت أبداً في قلبه، أيام المجد والنزال والتحدي والارادة، والآمال الكبيرة، التي لم يكن أحد يتصور أن تنتهي إلى ما انتهت اليه. فكيف ولماذا؟

يبدأ «بيت القاضي» قبل ظهور العناوين، بعودة «فتحي» ـ نور الشريف ـ من خارج البلاد، بعد غياب سنوات عديدة، وفي الطريق من المطار الى حيّه القديم يتحدث عن «بيت القاضي»، ذلك الحي الذي خرجت منه المظاهرة الشعبية الكبيرة التي عينت «محمد علي» واليا على مصر. وبعد ظهور العناوين يصل «فتحي» الى حارته الشعبية، وبنظرة واحدة يدرك الغائب مدى التغيرات التي حلت بالمكان. فها هو بيت والده، الذي مات في ظروف غامضة، قد تحول الى فندق تديره زوجة والده، ويساعدها زوجها الجديد،سيىء السمعة، مساعد الشرطة «مدحت الناضورجي» ـ حاتم ذو الفقار ـ وفي مشاهد لاحقة، نعرف أن بطلنا، خرج من وطنه مضطراً، هارباً، بعد أن لفقت ضده قضية سياسية، أتهم فيها بذلك الاتهام التقليدي، حيازة منشورات تحض على تغيير النظام بالقوة، وأن الذي دس له المنشورات هو مساعد الشرطة، الوغد، مدحت الناضورجي. وفي اشارة دافئة الى «غسان كنفاني» وأبطال فيلم «المخدوعون» لتوفيق صالح، يحكي بطلنا كيف تسلل الى احد أقطار الخليج، في صهريج شاحنة، وكيف مات البعض في داخلها من شدة الحرارة، وهو يؤكد، المرة تلو المرة، أنه لم يخرج من وطنه إلا مضطراً. فبعد أن راهن بحياته على هزيمة الأعداء، في جبهة قناة السويس، وبدا أن الاحلام الكبيرة، في طريقها إلى التحقيق، وجد نفسه معتقلاً ثم مراقباً، مطارداً، هارباً، عائداً، بعد سنوات طويلة، ولكن أين رفاق السلاح؟

أحدهما «ربيع الخوانكي» ـ أحمد عبد الوارث ـ المحامي الشريف، المؤمن بالاشتراكية، والواثق بقدرة أبناء وطنه على صنع حياتهم وتغيير مصيرهم، المرشح لعضوية مجلس الشعب والذي يحاول أن يقنع الناس بأن ظروفهم الاقتصادية الصعبة ليست قدراً،

ولكنها نتاج ظروف شاذة، دفعت بطبقة طفيلية الى النمو والتسلق، وأن عليهم أن يناضلوا من أجل العدالة والديمقراطية، ومكاسب الستينات، من قطاع عام إلى مجانية تعليم. وهو يدرك تماماً أن قوته تكمن في سكان «بيت القاضي»، الذين يجب أن يتحركوا بوعي لانتزاع حقوقهم، لذلك، فإنه يقف بينهم شارحاً مفسراً محللاً ولا يهتز عندما ينفضّون من حوله بعد أن يأتي من يبلغهم بأن منافس «الخوانكي» في عضوية مجلس الشعب، المليونير الغول الفاسد، المتظاهر بالورع، «محمد رضا»، يوزع، قماش الكستور مجاناً على المحتاجين.

أما الآخر «حسن» ـ فاروق الفيشاوي ـ الذي فقد ذراعه في معارك تشرين الأول/ اكتوبر، فقد تحول الى مجرد بلطجي يائس من بلطجية الشارع، بعد أن سقط بيته القديم، وراح والده واخوته تحت الأنقاض، وذهب عقل والدته التي هامت في الشوارع، لم يجد له مكاناً للسكن إلا في مخبأ قديم. ولم يجد عملاً فأدمن فرض بعض الأتاوات، وتهديد الأخرين، وبالطبع يصبح مجرد مخلب بلا ارادة، يعمل لحساب اللص الكبير «محمد رضا».

«بيت القاضي» فيلم يتمتع بذاكرة قوية، وهذا ما يميزه مبدئياً فهو من الاعمال القليلة التي تنظر بجرأة في عين الواقع، ويحاول أن يعرض ما آلت اليه الامور، بعد عشر سنوات من تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٧٣، وهو في هذا يذكرنا بفيلم آخر هام، اسمه «سواق الأتوبيس» لعاطف الطيب، الذي يقدم في أحد مشاهده المؤثرة بطله مع بعض زملاء أيام الشجاعة والفداء، يجتمعون عند سفح الهرم، في محاولة لاخراج «سواق الاتوبيس» من ورطته المتمثلة في تكالب أفراد أسرته الذين تلوثوا بجشع الانفتاح، فبيتوا النية على تحويل «ورشة العائلة» الى «معرض موبيليات» و «محلات بوتيكات» و «عمارة شققها للتمليك». إن زملاء النضال يتذكرون أحلامهم الكبيرة، وتتردد على السنتهم، على نحو مفعم بالرقة والحنان، أسماء الذين ضحوا بحياتهم من أجل حياة جديدة، تتناقض صورتها تماماً عما آلت اليه الأمور.

إن من فقد ذراعه في حرب تشرين الأول/ اكتوبر، والذي نرى مصرعه في «بيت القاضي» يقول، وهو بين أذرع رفاقه القدامى «كنا نحلم ونحن على الجبهة بأن بلدنا ستصبح جنة بعد أن نحررها، لقد أصبحت لقمة العيش أصعب من الحرب. الجنة سرقها منا الهبيشة، لم يتر ذراع أحدهم مثلما بتر ذراعي، وها هي النهاية، لا مسكن ولا عمل... أمي تدعو منذ سنوات بأن ينهدم المنزل، لكنه لم يتحطم إلا على رؤوس الغلابة».

وبينما يفارق «حسن» عالمنا، نشهد موكب المعلم «النقاش» ـ محمد رضا ـ الانتخابي، قادماً، من عمق المجال، ونلمح بعض أعضاء الجماعات الدينية وقد انضموا اليه، ولكن يبقى «فتحي» الذي قرر أن يخوض المعركة حتى النهاية، مع صديقه «ربيع الخوانكي»، فالملحمة التي انطلقت في تشرين الأول/ اكتوبر لا يمكن أن تكون هذه نهايتها، وعلى الناس، جميعاً، كما يؤكد «بيت القاضي»، وعشرات الأفلام الشريفة، التي قدمتها السينما

المصرية في تيارها الجاد، الذي يعاني من المتاعب، أن يصنعوا بأنفسهم نهاية أخرى، تليق ببطولة وشجاعة وتضحيات الأيام الخوالي.

سينما المشرق العربي في معركة التحرير

بعيداً عن تتبع المحاولات الأولى في سوريا والعراق ولبنان، والتي كانت متعثرة إلى درجة أنها خلال نصف قرن من ١٩١٠ ـ ١٩٦٠، لم تقدم إلا عدة عشرات من الأفلام السينمائية، متواضعة فكرياً وفنياً، تسير على منوال السينما الهوليوودية من ناحية، والمصرية التجارية من ناحية أخرى، فضلاً عن أن النشاط السينمائي، في هذه الاقطار، لم يوفق في خلق صناعة سينمائية لها أجهزتها ومعداتها واستديوهاتها، ومجموعاتها البشرية الفنية.

بعيداً عن المغامرات الأولى، يمكن القول بأن صناعة السينما في سوريا والعراق، تبدأ انطلاقها بتدخل الدولة مباشرة واقامة قطاع عام ينظم هذا النشاط، سواء من ناحية توفير المعدات الفنية أم انتاج الافلام السينمائية. إذن، فلم يكن القطاع العام، في القطرين، يعاني من منافسة أو ضغوط القطاع الخاص كما كان الحال في مصر، وبالتالي، عمل القطاع العام في ظروف أفضل مما كان عليه الحال في مصر. وبالطبع كانت الافلام، في مجملها، تعكس صراع الدولتين ضد الضغوط الاستعمارية التي لم تتوقف أبداً ضد شعوب المنطقة.

في سوريا، تأسست «المؤسسة العامة للسينما» في عام ١٩٦٣، وقدمت أفلام: «سائق الشاحنة» من اخراج بوشكو بوفوتشنيشن، بعد أن ظلت تنتج الافلام التسجيلية لمدة أربع سنوات، وتدور قصة «سائق الشاحنة» عام ١٩٦٨ حول صراع سائقي الشاحنات ضد أصحاب العمل. ثم قدمت «رجال تحت الشمس» عام ١٩٧٠ عن ثلاث قصص لغسان كنفاني، قام بإخراجها محمد شاهين ومروان مؤذن ونبيل المالح، والقصص الثلاث تدور حول العمل الفدائي الفلسطيني الذي بدأ يثبت وجوده على ساحة الصراع ضد اسرائيل، ثم «المسكين» عام ١٩٧١ عن قصة غسان كنفاني أيضاً «ماذا تبقى لكم»، وهو مرتبة لشاب فلسطيني متردد، يتخلى عن شقيقته التي تـواجه المتـاعب، هاربـاً الى الصحراء، لكنـه يتوه في الرمال الناعمة. ولعلك تلاحظ ارتباط هذه الافلام بقضايا النضال الوطني، بخاصة في بعـدها الفلسطيني. على أن اكثر الافلام تميزاً في هذا المجال هو فيلم «المخدوعون» عام ١٩٧٣ والذي أخرجه توفيق صالح عن رواية «رجال تحت الشمس» لغسان كنفاني. ويبدأ هذا الفيلم الجريء بصور اجتماعات ملوك ورؤساء الدول العربية، بجامعة الدول العربية، مع ابراز جملة ﴿كنتم خير أمة أخرجت للناس﴾ المكتوبة في صدر القاعـة الرئيسيـة للجامعـة. وفي النهاية نرى هذه الأمة وهي تلقي بأبنائها الفقراء في أكوام القمامة، فالفلسطينيون الثلاثة يدقون الجدار الداخلي لصهريج العربة طلبا للخروج من جحيم الحرارة المستعر، ولكن

أحـداً لا يسمعهم، فالموظفون المستمتعون ببرودة أجهزة التكييف كان من المستحيل أن يسمعوا أحداً. ان «المخدوعون» يشير بجلاء الى أن الهجرة هي طريق الموت، وأن الثورة، مهما كان ثمنها، هي طريق الحياة.

وفي العراق، بدأت «المؤسسة العامة للسينما» نشاطها الانتاجي فيما بعد عام ١٩٦٥، واهتمت، مثلما كان الأمـر بالنسبـة للمؤسسـة السـورية، بالأفـلام ذات الطابع الوطني والنضالي، والتي تهدف، بقدر ما تهدف الى تدعيم روح الانتماء إلى الوطن العربي، والايمان بارتبـاط نضـاله ومصيره الواحد. وإذا كانت السينما العراقية قدمت أفلاماً تهتم بالصراع الطبقي حيث تأخذ جانب الفقراء من صناع الحياة، ضد المستغلين،مثل «النهر» لفيصل الياسري، الـذي يصـور صراع الصيادين ضد الذين يستحوذون على نتيجة عرقهم، و «بيوت في ذلـك الـزقاق» لقاسم حول، الذي يتابع محاولة سكان أحد الازقة من الذين يعملون في بعض الحرف الصغيرة داخل بيوتهم القديمة الآيلة للسقوط، لكي ينتزعوا شيئاً من حقوقهم التي يبتلعها أصحاب البيوت، الذين يشترون منتجاتهم بأسعار بخسة. فإن هذه السينما أيضاً اهتمت على نحو ملفت للنظر، بربط قضية تحرر القطر العراقي بتحرر الوطن العربي كله. . . ولعل فيلم «الأسوار» أن يكون النموذج المميز لهذا الاتجاه والذي يليق به ان نتوقف عنده، فهو لا يكتسب أهميته بالنسبة للسينما العراقية فحسب، ولكنه، بفكره ومشاعره يمثل أهمية بالنسبة للسينما العربية عموماً.

عن رواية «القمر والأسوار» لعبد الرحمن الربيعي قام صبري موسى بكتابة السيناريو. وتتعرض الرواية للواقع العراقي في الفترة التي تسبق مباشرة حرب عام ١٩٤٨، إلى ما بعد ثورة عام ١٩٥٢ المصرية ويرصـد المؤلف، من خلال تطور وعي أبـطالـه ازدياد الشعور المعادي للأخلاق التي تتبناها طغمة من الحكام الذين لا يستطيعون البقاء على عروشهم وفي مناصبهم، إلا في حماية الاستعمار. إن الرواية تتبع فهم الجماهير العريضة لما دار في أرض فلسطين حيث تم تشريد ومطاردة شعب، بينما يمد ملك العراق ذراعه ليتحالف مع الذين ساهموا في كارثة اقامة دولة فلسطين، وتتصاعد مقاومة الشعب العراقي وتزداد قوة وصلابة وأمـــل عنـدمـا ترد أخبـار القـاهـرة القـائلة بأن الشعب قد خلع الملك وسينـازل قوى الاستعمار. . . «القمر والأسوار» بقدر ما تتوغل في أحراش زقاق ضيق في مدينة الناصرية، بقدر ما تحلق في آفاق الوطن العربي، وتتلمس رياح التغيير التي تعتمل هنا وهناك وتقدم شخصيات تتشكل وتتكون وتكتمل في ظل مقاومة حكام فاسدين وسلطة باطشة وحشية.

اعتمد الفيلم على روح الرواية وشخصياتها الاساسية، ولكنه اختزل المساحة الزمنية التي تستغرق الرواية، وتقدم بها عدة سنوات حيث يبدأ بمقدمات العدوان الثلاثي على مصر، ويوفق صناع الفيلم تماماً في اختيارهم للزمن، فالفترة التي يتعرض لها الفيلم، كما

يقول المحلل السياسي الانكليزي باتريك سيل «فترة تصفية حسابات قاسية، إذ انشغل نوري السعيد بانقاذ عرش فيصل من مد مياه أمواج السويس»[41]. وهو - أي نوري - قد لجأ إلى أبشع أنواع الارهاب: الاغتيالات، الاعتقالات، الجماعية، اطلاق الرصاص على المتظاهرين.

إن الفيلم الذي يدور قبل عامين من الثورة العراقية عام ١٩٥٨، يعبر عن عناء الشعب وتضحيته وقوته، في الوقت نفسه الذي يعبر فيه عن مأزق نظام مهلهل متداع. يدافع عن وجوده واستمراره بكل الطرق، لذلك فإن الثائر، «محسن الحلاق» الذي تنتهي به الرواية، وهو لا يزال يفجر الوعي في نفوس الآخرين، يلقي مصرعه على يد السلطة الوحشية الجريحة، في الفيلم، ولكن بعد أن يظهر عشرات آخرين من طراز «محسن الحلاق». إن طلبة المدارس الثانوية والنساء والرجال العاديين بموقفهم الصلب ضد النظام، وقبولهم التحدي، انما يؤكدون أن الجماهير لها النصر في النهاية، مهما كانت قوة القمع.

اعتمد الفيلم في بعض أجزائه، على أشرطة تسجيلية، وضعت في مكانها الملائم تماماً، فخطاب عبد الناصر الذي أعلن فيه تأميم قناة السويس، والعدوان الغادر على بور سعيد، يؤكدان، من خلال سياقهما في الفيلم، أنهما أمران يرتبطان أشد الارتباط بما يدور أمامنا من أحداث، وأن «مد أمواه قناة السويس» يتجاوب تماماً مع ما يدور في الشارع العراقي ان «الأسوار» يقدم قصة جيل من الناس لا سيرة بطل منفرد، «واختار شكلا وفياً للحياة والانسان، شكلاً قادراً على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والشعب، فهو باعتماده على أحداث عام ١٩٥٦، ومحاولة إقامة حلف بغداد، ومعركة السويس، وتأميم القناة، والوعي الثوري الجماهيري، وتفسيره في ضوء عصري، مع التركيز على الجوانب الاجتماعية، انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير»[42]. . . إن الفيلم الذي أخرجه محمد شكري جميل عام ١٩٧٨، بعد زيارة «السادات» الشهيرة لاسرائيل بعام واحد، ينظر الى المنطقة العربية كوحدة واحدة، نضالها مترابط متماسك، معاركها واحدة مصيرها واحد، وهو في الوقت نفسه يستوعب درس التاريخ، عندما يؤكد انهيار ودمار الأحلاف القائمة ضد مصالح الجماهير.

أما السينما في لبنان، فلم تحظ بالرعاية من قبل الدولة، كما حدث بالنسبة للسينما السورية والعراقية، وإن كانت قد شهدت فترة من الرواج الكاذب، عندما هاجر بعض الفنانين والمنتجين والمخرجين المصريين اليها بعد إنشاء القطاع العام في مصر، ونقلوا لها أسوأ تقاليد الفيلم التجاري الغنائي، والميلودرامي - وعموماً فإن هذه الكتيبة من السينمائيين

---

(٤١) باتريك سيل، الصراع على سوريا: دراسة للسياسة العربية بعد الحرب ١٩٤٥ - ١٩٥٨، ترجمة سمير عبدو، ومحمد فلاحة (بيروت: دار الأنوار، [١٩٦٨])، ص ٣٣٨.

(٤٢) رضا عبد الأمير، الفيلم الروائي العراقي الجديد، ص ٨٧.

عادت الى مصر مرة أخرى عندما وجدت امكانية العمل من خلال القطاع العام ـ. وتتعثر السينما اللبنانية، وتحاول أن تقدم، بعد عام ١٩٦٧، وبروز دور المقاومة الفلسطينية المسلحة، بعض الافلام «الفدائية»، التي يصفها ناقد لبناني بقوله إنها «كانت مجرد تطبيق لنظريات سينما رعاة البقر والبطولات الفردية على العمل الفدائي الذي كان يعيش في أوج ازدهاره في أواخر الستينات، فاستغله تجار السينما فيها استغلوا، وشوهوه في أفلام لا تتحدث بكلمة عن فلسطين أو القضية الفلسطينية. ولم تحاول ـ على أي حال ـ أن تصور أية لقطة في أي مخيم فلسطيني حقيقي، على الاطلاق. كما لم تحاول أن تطرح أي جانب من جوانب القضية التي يقاتل الفدائيون في سبيلها... اللهم إلا جانب البطولة الفردية، وتوكيد النصر النهائي على العصابات الصهيونية، بإذن الله، وعلى يد أبطال يولدون من الفراغ والعدم، ويكاد جيمس بوند ألا يكون شيئاً بالمقارنة معهم»[٤٣].

هكذا جاءت أفلام «الفلسطيني الثائر» لرضا ميسر عام ١٩٦٩، «وفداك يا فلسطين» عام ١٩٦٩، و«أجراس العودة» لتيسير عبود عام ١٩٦٩. واذا كانت السينما التسجيلية قد شهدت تقدماً كبيراً ابان السبعينات، وفي اتون الحرب الأهلية، وتميز فيها جورج شمشوم ورندا الشهال وجوسلين صعب، وهي تحتاج لدراسة خاصة، فإن الفيلم الروائي الذي يستحق وقفة خاصة هو فيلم «كفر قاسم» الذي أخرجه برهان علوية عام ١٩٧٥ بمساعدة من مؤسسة السينما السورية.

يبدأ الفيلم بالمحاكمة الصورية للكولونيل عيسا شار شادومي، الذي أصدر أوامره لجنوده بقتل سكان قرية كفر قاسم العائدين الى بيوتهم قبل أن يعلموا بقرار الحكومة الاسرائيلية الخاص بقرار حظر التجول والذي صدر منذ نصف ساعة فقط. وتنتهي المحاكمة بإصدار حكم بالغ الدلالة، فالكولونيل القاتل، الذي صرع مع عصابته ٤٨ فلسطينياً وفلسطينية، عليه أن يدفع غرامة قدرها قرشاً اسرائيلياً، وأن ينفذ الحكم قبل أن يعين مسؤولا عن الشؤون العربية في مدينة تحت الحكم الاسرائيلي. إذن فمذبحة كفر قاسم لم تأت بسبب عقيد مجنون، متعطش للدماء، ولكنها تعبر عن فلسفة وأسلوب نظام عنصري، يرى أن دم ٤٨ فلسطينياً لا يستحق اكثر من قرش واحد... إن المحكمة هنا لا تدين الكولونيل بقدر ما تفضح نظاماً.

ويرتد الفيلم، بعد هذه المقدمة، ليقدم المناخ العام الذي سبق المذبحة، رجال القرية يجلسون على كراسي المقهى، ومن المذياع يستمعون ويعايشون أقوى وأزهى اللحظات التي تجلت فيها الارادة العربية، فصوت عبد الناصر ينطلق في خطابه الشهير معلناً تأميم قناة السويس في ٢٦ تموز/ يوليو ١٩٥٦. إن معظم رجال «كفر قاسم» يمتلئون بالأمل وينتابهم الحماس. فنضالهم، في بعد من أبعاده يرتبط أشد الارتباط بحركة النضال

(٤٣) ابراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، ص ٤٩.

في المحيط العربي. وتأميم قناة السويس هنا، في كفر قاسم، ليس نصراً مصرياً فحسب، ولكنه نصر فلسطيني وعربي بالقدر نفسه.

ويستعـرض الفيلم الحياة اليومية للقـرية الفلسـطينية، ويقـدم نماذج تمثل القوى السياسية المتباينة الاتجاهات، والتي ينتمي اليها رجال القرية: ابتداء من «الناصريين» و «المـاركسيين» وحتى «الانتهازيين» و «اللامبالين». . . ولعل أهم أجزاء الفيلم، وأكثرها تأثيراً، هي تلك المشاهد التي يأخذ فيها جنود العدو مواقعهم عند مدخل القرية. وبمنتهى الاطمئنان يعود سكان القرية، وتبدأ المذبحة، فالرصاصات الغادرة تستقبل أول العائدين، ثم الثاني، ثم الثالث راكب الدراجة، ثم تقترب شاحنة بها بعض النسوة، يوقفها الجنود وينـزلـون من بها، ويطلقون الرصاصات، ومع تساقط كل شهيد يكتب المخرج الاسم والسن: علي نمر خريج ١٧ سنة ـ عبد الله عبد الجاسر بدير ٢٥ سنة ـ آمنه طه ٥٠ سنة ـ خميسة عامر ٣٠ سنة، وينتهي الفيلم نهاية ايجابية عندما تطالعنا واحدة من قصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش، تبشر بالمقاومة المسلحة كطريق وحيد لمواجهة العدو وفتح طريق للمستقبل.

جاء «كفرقاسم» بعد أن اندلعت المقاومة الفلسطينية المسلحة منذ ما يقرب من عشر سنوات، وبعد أن دارت المناقشات بين السينمائيين الشباب، في أعقاب نكسة عام ١٩٦٧، عن ضرورة وجـود سينـما بديلة، وسينـما جديدة، وسينـما نضالية. وبرهان علوية، يبدو مستفيداً من هذه المناقشات فضلاً عن استفادته، واستيعابه لأساليب السينما النضالية التي قدمتها البلدان الثائرة والتي شاهدها خلال فترة دراسته في «بروكسل»، وهو يتمتع بوعي وادراك لقضايا المنطقة وارتباطها ببعضها، وبوحدة مصير الوطن العربي، ففي اجابته عن «لماذا فيلم لبناني عن قضية فلسطين علما بكثرة القضايا والمشاكل المطروحة على الساحة اللبنانية؟» يقول «كعربي لا اعتبر نفسي منفصلاً عن أية قضية أساسية تمس أي بلد عربي بخاصة إذا كانت هذه القضية بحجم القضية الفلسطينية»[٤٤].

«كفر قاسم»، شأنه شأن «الأسوار»، يتجاوز بآفاقه حدود القطر الذي يتعرض له، لينفـذ برؤيتـه الى ما يدور وراء الحـدود. والفيلمان يضعـان تأميم قنـاة السويس وحرب السويس، في سياق عربي قومي، يؤكد وحدة النضال العربي.

سينما المغرب العربي في معركة التحرير

ما أن تذكـر عبارة «سينما المغرب العربي» حتى ترد إلى الذهن صور ومشاهد من

---

(٤٤) ظاهر هنري عازار، ملف السينما اللبنانية (بيروت: منشورات اللواء، [١٩٨٠])، ص ١٣٨.

الافلام الجزائرية، ويرجع هذا الى أن الأفلام الجزائرية، من ناحية الكم أو الكيف، تمثل مركز الثقل في سينما أقطار المغرب العربي.

وتتمتع «سينما الجزائر» بوضع خاص، فكما يقال أنها «ولدت وسط الصراع»، فهي قد نشأت من قلب حرب التحرير. . . ففي عام ١٩٥٧، بعد اندلاع الحرب بثلاث سنوات، فتحت مدرسة للتكوين السينمائي، في الجبال الثائرة بولاية «أ» من المنطقة الخامسة، وأشرف عليها سينمائي فرنسي انضم الى الثورة الجزائرية هو: رونيه فونييه، وتكونت من خمسة مقاتلين، استشهد منهم ثلاثة. وقدمت هذه المدرسة عدة أفلام تسجيلية تم عرضها في تلفزيونات الدول الاشتراكية التي وقفت إلى جانب النضال الجزائري.

وتقدمت السينما الجزائرية، وازدادت قوة وحيوية خلال الثورة. وقبل الاستقلال حقق محمد الأخضر حامينا فيلم «ياسمينه» عام ١٩٦١، الذي يصور فيه عناء اللاجئين عبر الحدود والظروف الصعبة التي يمرون بها، ويؤكد، في الوقت ذاته، أن ارادة الحياة لديهم، تبقيهم على قيد الحياة.

ويعيد حامينا فيما بعد اخراج الفيلم نفسه باسم «رياح الأوراس» عام ١٩٦٦، الذي حصل على جائزة ذهبية في مهرجان كان ١٩٦٦. وهو فيلم انساني رقيق، أبيض وأسود، يحكي قصة أم تبحث عن ابنها الوحيد الذي اعتقلته سلطات الاحتلال، وتسير في الجبال الوعرة وتتعرض للرياح الرملية، وتحاول أن تقدم الدجاجة الوحيدة التي تملكها كرشوة لأحد الجنود لكي يدلها على مكان ابنها، ولكن عبثاً، وتشاهد خلال رحلة بحثها وجه الجزائر المناضل، فما أكثر أصوات المعارك التي نسمعها، وتسمعها معنا الأم، وما أكثر الشباب الذين يدفعهم العدو، الذي تملكه الرعب، الى غياهب المعتقلات، وفي النهاية، تلقى الأم المثابرة العظيمة التي طافت مساحات شاسعة من جزائر الثورة مصرعها، عندما يصعقها تيار كهربائي يسري في اسلاك شائكة تحيط بأحد المعسكرات.

ومع محمد الاخضر حامينا نلتقي مرة أخرى عام ١٩٦٥، عندما يقدم ملحمة الجزائر خلال نصف قرن من الزمان، في فيلم كبير بحق، نال عنه بجدارة، الجائزة الكبرى في مهرجان كان عام ١٩٧٥. اسمه «وقائع سنوات الجمر» وهو فيلم أخّاذ، ينقلك الى قلب التاريخ منذ مشاهده الأولى، ففي احدى قرى الجزائر التي هدّها العطش، ينتظر السكان هطول الأمطار بلا فائدة، ويهاجر البعض، ويستمسك البعض بأمل لا يتحقق، وبينما يتعارك سكان القرى البائسة من أجل جرعات مياه قليلة وقذرة، يستحوذ المستعمرون على المياه العذبة ويستبقونها خلف السدود. وفي المدينة التي يرحل اليها شطر كبير من سكان القرية، يتعرضون لنوع جديد من الاستغلال، فالأجور بالغة الضآلة إذا قيست بقسوة العمل في تكسير الحجارة. ونتيجة لسوء التغذية، وانهيار الصحة، وتكدس السكان،

سرعان ما يفتك الطاعون بآلاف الفقراء، وفي الوقت الذي يحاصر فيه الوطنيون ويمنعون من مغادرة المدينة، تتوالى العربات حاملة الفرنسيين إلى خارج المناطق الموبوءة. وعندما تندلع الحرب العالمية الثانية يساق آلاف الجزائريين، الذين نجوا من الطاعون، الى الحرب، دفاعاً عن حريات الآخرين. وبعد أن تنتهي الحرب ويعود الجنود، يكتشفون أن الأمور قد ازدادت تدهوراً، فالمستعمر أصبح أكثر شراهة وخبثاً وضراوة. ويصل الفيلم في النهاية - بعد هذه الرحلة الشاقة - الى خيمة النضال المسلح، فيطالعنا الطفل الذي شاهد كثيراً، وتعلم وأدرك ووعى كثيراً، وهو يجري منطلقاً الى قمم الجبال، مع صوت طلقات مدفع رشاش متقطع، وقد بيت أمراً واتخذ قراراً.

اهتمت السينما الجزائرية بأحداث ووقائع الثورة، فقدمت العديد من الافلام التي يحمد لها أنها لم تحول النضال الشعبي الى أسطورة صعبة التصديق، ولكنها، وهذه ميزتها، أكدت أن النضال المسلح جاء ضرورة تاريخية وانسانية، وكفعل مفهوم ومبرر تماماً. لقد قدمت السينما الجزائرية، في هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر: «فجر المعذبين» لأحمد راشدي، «الليل يهاب الشمس» لمصطفى بادي، «الأفيون والعصا» لأحمد راشدي، «الطريق» لسليم رياض، «دم المنفى» لمحمد افتيسين، و«ديسمبر» لمحمد الأخضر حامينا.

وإلى جانب «أفلام الثورة» اهتمت السينما الجزائرية بالحاضر، بواقع الجزائر بعد الاستقلال وهذا النوع من الأفلام ينظر بجرأة، في عين الحقيقة، ولا يرى أن الاستقلال هو نهاية الطريق، ولكنه بداية لمسيرة طويلة أخرى، يحاول فيها الجزائري أن يتحرر من استغلال البرجوازية الصاعدة، التي تبدو بعض شرائحها كما لو كانت تريد أن ترث نفوذ المستعمر وامتيازاته. فمثلا في «مسيرة الرعاة» لسيد علي مازيف يظهر بوضوح عناء الرعاة وتفتت مجتمعهم وعلاقاتهم، دون أن تجد حماية أو رعاية، فالأسرة الرعوية هنا تتفكك، ويذهب كل أخ ليبحث عن حياة جديدة، لكن لا أحد يحقق الاستقرار المنشود، ذلك أن البيروقراطية الغاشمة تحول حتى بين الراعي وحقه في سلفة صغيرة يسيّر بها أموره، فالموظف المسؤول يطلب ببرود من الراعي أن يقدم طلباً مرفقاً به ست وثائق متعددة المصادر، يكاد يكون من المستحيل أن يحصل عليها، ثم يقدمها اليه في مكتبه الفخم لينتظر رأي اللجنة التي تجتمع مرة كل ستة شهورا. ويلجأ الراعي الى أحد الاغنياء للعمل عنده كراع أجير، ويكتشف أنه وأقرانه يتعرضون لاستغلال بشع من قبل الغني الشرس. وينتهي الفيلم بالثورة على وكيل هذا الثري وتصفيته جسدياً والاستيلاء على علف الماشية بالعنف، وتتوقف الكاميرا في المشهد الختامي على الراعي المنتصر وهو يلقى بالعلف من فوق العربة الى زملائه.

تيار ثالث، في السينما الجزائرية، يمكن رصده، يتمثل في مجموعة الأفلام التي أنتجت انتاجاً مشتركاً، بين الجزائر من جهة، وبين كل من ايطاليا وفرنسا ومصر من جهة

اخرى. وعلى الرغم من أن بعض هذه الأفلام لم يكن بالمستوى المأمول، فكرياً وفنياً، إلا أن معظمها يمثل مواقع هامة في خريطة السينما السياسية النضالية، والتي وجدت في جزائر الثورة فرصة التحقق والانطلاق. فمع ايطاليا قدمت الجزائر «معركة الجزائر» عام ١٩٦٦ من اخـراج بونتيكـورفو وسيناريو وحوار يوسف سعدي وفرانكو سوليناس. والفيلم يعيد تسجيل وقائع وأحداث وتصاعد روح المقاومة، على نحو حيّ ومؤثر، في العاصمة الجزائرية. وفي عام ١٩٦٨ كان للجزائر شرف انتاج فيلم «زد» لكوستاغافراس الذي كان بداية لموجة سينمائية ضد النظم الفاشية. كما شاركت الجزائر في انتاج فيلمي يوسف شاهين «العصفور» و «عودة الابن الضال»، فضلا عن فيلم «الاقدار الدامية» لخيري بشارة، الذي يعد أحدث وربما أهم فيلم عربي يدور حول حرب عام ١٩٤٨، فأهمية «الاقدار الدامية» عام ١٩٨١ تكمن في قدرته على الاحاطة بالعديد من جوانب الصراع بيننا وبين اسرائيل، فضلا عن كشفه لملابسات أولى جولاتنا مع العدو، وربطه بين الصراع الطبقي والوطني، ونفاذه الى أسباب هزيمتنا، ليس في حرب ١٩٤٨ فحسب، بل في المعارك التالية أيضاً.

يبـدأ الفيلم بداية تسجيلية، فمع ظهور أسماء الأبطال تطالعنا عناوين الصحف الصادرة في أواخر عام ١٩٤٧ وأوائل عام ١٩٤٨ . . . لا تقدم أخباراً بقدر ما تقدم جواً عاماً. تقول العناوين: «سيطرة الجيش على الحالة. اضراب ضباط البوليس في القاهرة والاسكندرية. رئيس الوزراء يطير الى الاسكندرية ويعود في المساء. ماذا وراء مشروع الوصاية على فلسطين؟ انفجار في حديقة وزارة الداخلية».

هكذا تنقلنا عناوين الجرائد الى الأجواء السابقة لحرب عام ١٩٤٨، فتشي بتصاعد الصراع بين القـوى الشعبية، الذي كانت قمته اضراب رجال الشرطة الذي هدد كيان الدولة المفككة وبين القوى الحاكمة، وفي الوقت ذاته تقترب القضية الفلسطينية من أخطر مراحلها.

وينتقل الفيلم من عناوين الجرائد، التي يعود اليها في مراحل لاحقة، ليقدم الواقع الـروائي فيطالعنا في المشهد الأول «حلمي باشا» يحيى شاهين، جالسا في مقعد سيارته الخلفي، في طريقه إلى الوزارة، يوقفه رجال الأمن، ويطالبونه بأن يأمر سائقه بتغيير مسار عربته، فالمتظاهرون سيطروا على مناطق عديدة من الشارع.

إذن «فالأقدار الدامية»، منذ البداية، سواء من خلال عناوين الجرائد، أم الواقع الـروائي ثم على امتداد الفيلم كله، لا يقدم مصراً واحدة، ولكنه يقدم مصرين: مصر البـاشـوات والسلطة والقصـور والملك من جهة، والمتظاهرين من جميع القوى الوطنية، والفقراء، وبيوت الطين من جهة أخرى. الصراع بينهما ينمو ويتصاعد بينما موعد حرب فلسطين يقترب.

وإذا كان صناع الفيلم قد استفادوا من الطاقة الدرامية لمسرحية «الحداد يليق بالكترا» للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، وبخاصة من قدرته على التعبير عن المشاعر الحادة العنيفة المتضاربة لأبطاله سكان القصر، الذين ينخر السوس حياتهم، التي كانت في طريقها الى الأفول، شأنهم في هذا شأن أسرة «حلمي باشا»، فإن صناع الفيلم استفادوا أيضاً في تحليلاتهم السياسية والاجتماعية من دراسة المؤرخ طارق البشري «الحركة الوطنية وقضية فلسطين» الواردة في كتابه المهم الحركة السياسية في مصر من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٥٢. الأمر الذي أدى إلى منح الفيلم قدرة على النفاذ إلى ملابسات حرب عام ١٩٤٨، وبالتالي بدأ فيلم «الأقدار الدامية» بالمقارنة مع الافلام العربية التي تعرضت لأولى الجولات مع العدو، أكثر تحديداً وبصيرة. فهو، في بعد من أبعاده، يمثل بالنسبة للأفلام التي تعرضت للصراع مع العدو، ما يمثله كتاب طارق البشري بالنسبة للمحاولات التي سبقته.

وينتقل الفيلم على التوالي، بين عالمي قصر الباشا وبيوت الفلاحين: عالمان كاملان متناقضان يستعدان لمعركة فاصلة. وعلى مائدة العشاء، وفي قصر حلمي باشا، تتحدث زوجته عن ضرورة مشاركة شعب فلسطين في النضال فيهاجمها الباشا معبراً عن رأي طبقة كاملة، عندما يدعي أنها تردد «كلام المتشنجين في الجرائد».

لكن الباشا المناهض لفكرة التدخل في الحرب سرعان ما يتلقى - بسعادة - خبر اعادته الى الجيش برتبة لواء، ذلك أن السلطة المرتجفة من نمو الثورة قررت امتصاص الغضب الجماهيري وتأجيل الصراع الداخلي مستفيدة من الحماس العارم لمساعدة الشعب الفلسطيني. وبمشهد واحد يعبر الفيلم عن الطريقة التي ستدار بها الحرب. إن «حلمي باشا» ومعه ابنه الذي تطوع في الحرب، يتجهان إلى مقصورة بالدرجة الأولى في القطار، يفسح لهما رجال الأمن الطريق بضرب الفلاحين، الذين يشحنون إلى الحرب في الدرجة الثالثة بالعصي. إن «الأقدار الدامية» هنا ليست أقداراً غامضة من صنع قوى غير مفهومة، ولكنها أقدار تتضافر فيها مخططات العواصم الاستعمارية مع الطبقات المستقلة في الداخل فيضيع جزء من الوطن العربي في الوقت ذاته الذي تقمع فيه الحركة الشعبية داخل مصر. إن ما يحزن أم أحد الفلاحين الذين استشهدوا في الحرب، هو أن أبنها «مات مغدوراً» فهي تدرك تماماً ببصيرتها النافذة، وتجعلنا ندرك معها، أن القتلة أولاً، هم حكام البلاد الذين استغلوه في السلم وباعوه في الحرب.

«الأقدار الدامية» الذي أخرجه المصري «خيري بشارة». كان من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن يتحقق إلا من خلال الانتاج الجزائري، فالفيلم قد تم اخراجه في ظل أجواء التعنت الرقابي القائمة التي أعقبت إتفاقية كامب ديفيد.

أما بالنسبة للمغرب، فمن خلال الأحاديث والقاءات التي تمت في القاهرة مع

السينمائيين الشبان، يتبين الباحث، أن قبضة الرقابة هناك بالغة القسوة، إلى الدرجة التي تكاد معها تزهق روح أية أفلام ذات طابع نقدي أو سياسي ديمقراطي، مما أدى إلى دفع المخـرجـين دفعـاً أما إلى تقديم أفلام تسير على منوال الافلام المصرية الهاربة من الواقع والتاريخ، أو اللجوء إلى أشكال قريبة من «اللامعقول». ولكن ثمة قلة من الافلام تحاول أن تتعـرض لفترة النضال الوطني ضد الاستعمار الفرنسي، مثل «بامو» لأدريس المريني و «أسطورة الليل» لمؤمن السميحي. يقدم الفيلم الأول بانوراما لقرية مغربية تعاني من وطأة الاحتلال، فيها الثوار والمترددون والأعوان، والمنشورات والمشاعر المتأججة والآمال في وعد حر، والعنف والعنف المضاد. ويحاول المخرج أدريس المريني أن ينسج العديد من العلاقات والقصص الثانوية بهدف ابعاد شبح الجفاف المتمثل في مناقشة الافكار على نحو مجرد، فثمة قصة حب بين زوجين يواجهان لحظة الخيار بين المصلحة الخاصة الضيقة ومصلحة الوطن الذي ينبض بالثورة وسرعان ما يجدان نفسيهما مع الثوار. فتحت نير الاستعمار، لا يمكن للمرء أن يكون له موقف خارج الصراع، فإما أن نكون مع الجموع أو مع الأعداء. وثمة متعـاون مع الحـاكم العسكـري الفرنسي، يخفق قلبه بالحب والرغبة تجاه فتاة، ويضطر صاغراً، الى أن يقودها إلى مخدع سيده. فالتعاون مع العدو مهما كانت الدوافع والتبريرات، يعني التنازل عن الكرامة بشتى صورها. إن فيلم «بامو» يمتلىء بالأفكار الوطنية الطيبة، ولكنه يعاني من الترهل وبطء الايقاع وجمود المشاهد، الأمر الذي أدى إلى تواضع قوة تأثيره.

ويتعرض الفيلم الثاني لنضال الشعب المغربي من خلال الاحداث التي تقع في حياة أسرتـين، الأولى بمـدينة فاس، والأخرى بمدينة شفشاون، ويعتمد السرد على أسلوب اليوميات الهادىء الذي يبرز مختلف مظاهر الحياة وتفاصيلها، وفي خلفية الفيلم تأتي المقاومة المسلحة بقيادة الملك الراحل محمد الخامس، والمنتشرة على طول المغرب، سواء في الريف أم الصحراء. ربما تبدو أصداء الثورة خافتة، وربما يعاني الفيلم من كاميرا محاصرة داخل البيوت، وربما يكون هناك بعض المآخذ، ولكنه في النهاية، شأنه شأن «بامو» يعبر عن سينما لم تقف على قدميها بعد.

أخيراً، يأتي دور تونس، أكثر الأقطار العربية تميزاً، في النشاط الثقافي السينمائي، والتي قام فيها المستعمر الفرنسي بنقل معدات الاستوديو السينمائي الوحيد فيها، إلى الجزائر عندما نالت تونس استقلالها، وسيقوم المحتل بتهريب المعدات السينمائية من الجزائر إلى فرنسا، عندما تبدو تباشير النصر للثورة الجزائرية.

في تونس لن تجد توازناً بين النشاط الثقافي السينمائي الواسع، وانتاج الأفلام الذي لم يتجاوز الأربعين فيلماً منذ الاستقلال عام ١٩٥٦ حتى الآن عام ١٩٨٥. ويرجع هذا أساساً إلى عدم وجود مقومات صناعة للسينما من آلات ومعدات لأجهزة المعامل.

ومن قلب الحركة الثقافية المتقدمة يظهر العديد من المخرجين الذين ينجحون في تقديم الأفلام الملفتة، والجادة، بمشاركة من دول أخرى، مثل بلجيكا وفرنسا والجزائر. ومثل معظم الأقطار العربية، قدم السينمائي التونسي صور النضال ضد المستعمر. ففي فيلم «في بلاد الطرارني» يقدم حموده بن جليمه والهادي بن خليفة وفريد بوغرير ثلاث قصص عن تونس الثلاثينات، تونس الناس الذين لم يدخلوا مرحلة الصراع الجاد ضد المستعمر بعد، ذلك المجتمع الذي يؤمن بالقدر، ويبدو، كم لو كان يستسلم للمصير. صور للضياع المحتم لكل «مستعمر» لا يواجه واقعه ويصنع مستقبله بنفسه. و «رسائل من سجنان» لعبد اللطيف بن عمار الذي يتعرض ويتتبع تفتح وعي الشباب بضرورة النضال مع بداية معركة التحرير الوطنية.

ويقدم رضا الباهي عام ١٩٧٩، بمشاركة هولندا، فيلماً من أهم أفلام السينما التونسية، إن لم يكن من أهم الأفلام العربية، فهو يتعرض الى منطقة بالغة الخطورة، أهملتها الأفلام التي سبقته في تصوير الصراع بين القوى الوطنية والاستعمار التقليدي، فهنا يقدم رضا الباهي صورة للاستعمار الاقتصادي والروحي.

ماذا بعد رحيل جيوش الاحتلال؟ قرية «شمس الضباع» واحدة من القرى المنسية على البحر، يعمل سكانها بصيد الأسماك، شاركوا في الثورة والنضال، ولا يزال قطاع منهم يطالب بحقوقه، فهم يشترون السردين الذي يصطادونه من كبار التجار وعلى رأسهم العمدة الذي كان له دور مريب أثناء الثورة الوطنية، وبعدها يتحول إلى لص ثم مستثمر يملك المراكب وأدوات الصيد ويتعاون مع التجار الجشعين. ووسط تذمر الأهالي تتقدم شركة ألمانية بهدف تحويل قرية الصيد إلى قرية سياحية، وتتحمس الحكومة، ويزج بالذين يثورون إلى السجن. وتقام القرية السياحية، الفندق والكازينو والملاهي، وبينما يقف معظم سكان القرية خارج الشريط المحدد للشركة الألمانية، ينظرون، من خلال الاسلاك، إلى أسماكهم التي تحولت الى وجبات فاخرة للسياح، يعمل البعض كخدم في الفندق، ويتحول الراعي إلى قائد للحمير التي يمتطيها السواح، ويرتدي أحد ثوار الماضي ملابس «شرقية» تجعله أقرب إلى المهرج، ويترك معمل الحدادة القديمة، الذي يخيم عليه نسيج العنكبوت، وانقلبت فيها صورة عبد الناصر على جانبها، ليفتتح دكاناً لبيع التحف الشرقية. ويستمر تدفق السياح، ويستمر ازدياد فقر الأهالي الذين تلتقط لهم «صور تذكارية وهم يؤدون فريضة الصلاة». ويحاول البعض منبهراً، أن يتعلق بعالم الفندق والكازينو والملهى حتى ولو كان سيصبح مجرد خادم بائس.

الحصاد... والمستقبل

على الرغم من أن التيار السائد، في السينما العربية والمصرية، بحكم العديد من

الأسبـاب والـظروف، هو تيار سينـما الالهاء التي تبتعد عن قضايا الوطن وهموم الانسان العادي، إلا أن البحث يكشف لنا ذلك التيار الآخر، المتقطع، المحاصر، الذي يحاول أن يرتبط بمشاكل الجماهير، ويعبر عن آمالها وطموحها.

وانتعـاش هذا التيار، مستقبـلاً، يرتبط بشرط الديمقراطية، فكما رأينا، أن مخزن القوانين الرقابية يقف بالمرصاد، ضد الأعمال ذات الطابع التقدمي. والغاء هذه القوانين أو تغييرها، ليس مسؤولية السينمائي وحده، ذلك أنها تعد جزءاً من القوانين التعسفية العامة التي تمس حـرية كـل مواطن. وبـالتالي فـإن ازدهار الـديمقراطيـة والمتـوقف عـلى قـوة ومتانة جبهات التحرر، كفيل بالقضاء على هذه القوانين الشرسة. إن المستقبل مرهون بالديمقراطية.

تعقيب

علي أبو شادي (*)

اود بداية أن أحيي ذلك الجهد الكبير الذي بذله الزميل الناقد والباحث الاستاذ كمال رمزي، في بحثه المعنون «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي» وقد يدرك المشتغلون بالسينما، الحرفة والنقد، مدى هذا الجهد في سينما بلا ذاكرة حيث يفتقد الباحث مصادر بحثه سواء أكانت أفلاماً أم مواد نقدية مكتوبة، فما زال الارشيف القومي للفيلم حلم كل الباحثين والسينمائيين المصريين، وكذلك وجود جهة ما، تعمل بجدية، لاستكمال ما بدأه ـ مشكوراً ـ المركز الكاثوليكي المصري، الذي لولاه ولولا مكتبته وارشيفه وملفاته عن الافلام لعجزنا جميعاً عن النظر في أي أمر يتعلق بتاريخ السينما في مصر.

وإذا كنت اتفق مع الزميل الباحث في الكثير مما توصل اليه من نتائج وتحليلات على مدار البحث، إلا أن هناك ملاحظات، قد يكون من المفيد طرحها، بغرض المناقشة والبحث عن الكمال، وإن كان الكمال لله وحده.

أولاً: أولى هذه الملاحظات تتعلق بالمنهج، حيث اختار الزميل الباحث منهج التسلسل التاريخي، أي الذي يعتمد على رصد الاحداث أو الأفلام في تتابعها الزمني وفقاً لتواريخ عرضها أو انتاجها، وهو منهج وحدة الفيلم، وليس الموضوع بمعنى أنه لا يمكن الباحث، في مثل هذا المنهج الذي اختاره أن يستخرج الدلالات العامة، وبحيث تبدو الافلام في النهاية وكأنها جزر منعزلة.

ولهذا فإنه حين اختار الموضوع أساساً للبحث في الصفحات الاولى من الدراسة، جاءت النتائج مكتملة سواء من ناحية ارتباط أم عدم ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي، فالباحث من خلال البحث في تطور الصناعة، ثم في الجانب الفكري، أوضح أن عوامل عدم الارتباط في السينما المصرية تكمن في قوات الاحتلال والقصر ووزارة

(*) ناقد سينمائي، سكرتير عام اتحاد نقاد السينما المصريين ـ مدير إدارة السينما بالثقافة الجماهيرية.

الداخلية وحتى الاحزاب التي تدعى الديمقراطية. وأوضح أيضاً، بجلاء، أن السينما التي تعبر عن أشواق الجماهير، لم يكن ليتاح لها أن تظهر في ظل هذه الظروف، مما أدى بها إلى التخفي في رداء التاريخ هرباً من تعسف مقص الرقيب واسقاطات الاحزاب وزارة الداخلية ومقالات الصحف الاجنبية في مصر.

إن هذا التكامل في الصفحات الاولى من البحث، سببه دراسة الظاهرة ودلالاتها ومن ثم استخلاص النتائج العامة التي تحكم حركة السينما في هذه الفترة، وهو الشيء الذي كان يمكن اتباعه في بقية الدراسة ابتغاء الهدف الاساسي المنشود منها.

ثانياً: ثمة ملاحظة على عنوان البحث في ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي، حيث يبدو منه أن البحث سيتناول فترة نشوء السينما، أي نشأتها الاولى منذ أكثر من ثمانين عاماً، ولكن البحث يواصل مسيرته حتى الآن. وهو ما كان يجب تداركه في العنوان بحيث يصبح «نشوء وتطور السينما العربية. . . .»

كذلك فإن اختيار البحث «للسينما العربية» يوحي أيضاً بأنه سوف يتناول السينما في مصر وبلدان المشرق والمغرب العربي بالقدر نفسه، وكذلك حركات التحرير العربية. إلا أن البحث جاء في مجمله عن السينما المصرية حيث حظيت بتسع وسبعين صفحة. يقابلها أربع عشرة صفحة لباقي الاقطار العربية.

وإذا سلمنا بأن السينما في مصر، هي أقدم سينما في المنطقة وكذلك فإن مساهماتها وعدد الافلام المنتجة، يتيح لها وللباحث فرصة أكبر للحديث والدراسة، وهذا مقبول بالطبع، فالاعتراض ليس على الحجم الذي اتيح للسينما في مصر. لكن الملاحظة هي، أن السينما في بقية أقطار الوطن العربي تستحق هي الاخرى دراسة أكثر تأنياً حيث تحتاج تجربة الجزائر مثلاً إلى دراسة تفصيلية، رغم أنها حظيت بخمس صفحات من الأربع عشرة صفحة المخصصة للسينما العربية، من بينها صفحتان للفيلم المصري ـ الجزائري المشترك «الاقدار الدامية» وهو يحسب لمصر بقدر ما يحسب للجزائر في تناوله للقضية الفلسطينية وانعكاساتها على الحركة الوطنية المصرية.

كذلك، فإن عنوان الدراسة لم يعبر بشكل محدد عن محتواها، ذلك أن صلب البحث ينصب في مجمله على فكرة تناول التاريخ القومي من خلال السينما في مصر والوطن العربي، وليس فقط التاريخ، بل تناول التاريخ والشخصيات التاريخية والوطنية في التاريخ القومي من خلال السينما الروائية حيث ركز البحث على الناصر صلاح الدين وشجرة الدر ومصطفى كامل والقضية الفلسطينية والحروب الاربعة، أعوام ١٩٤٨، ١٩٥٦، ١٩٦٧، و١٩٧٣. ولم يقترب من الحرب الخامسة حرب الاستنزاف ولا الفيلم الذي يعبر عنها «ابناء الصمت» اخراج محمد راضي.

وقد أدى عدم وجود مقدمة نظرية، تطرح ما سوف يتناوله البحث ومنهجه في هذا التناول إلى بعض الخلط بين تناول الشخصيات وتناول الوقائع، والافلام الدالة، أو المعبرة عن تلك الوقائع.

ورغم أنني لا استطيع أن أفرض على الباحث المنهج الذي يمكنه اتباعه، إلا انني كنت أتمنى لو حدد البحث هدفه في تناول الشخصيات والوقائع التاريخية في مصر أو في الوطن العربي من خلال السينما الروائية، وقدم لذلك بمقدمة نظرية تتناول المناهج المختلفة لمعالجة التاريخ في السينما واختلافاتها، ومقارنتها بما انتهجه سينمائيونا حينما تعرضوا للشخصيات أو الوقائع التاريخية.

إن مادة البحث، وقدرة الباحث التي أعرفها وأقدرها تماماً، كانت تستطيع أن تثري حقل الدراسات السينمائية، بنتائج بالغة الدلالة والقوة والجدة، عن العلاقة الجدلية بين السلطة / الحركات الشعبية / السينما / المتفرج.

ثالثاً: إن الزميل الباحث كمال رمزي بدا أكثر سماحة على غير عادته في تناول الافلام، حيث أكد أكثر من مرة أن هناك بعض الافلام تكتسب قيمتها المبدأية من خارجها فهذا الفيلم يكفيه أنه أول من تناول شخصية تاريخية والآخر أول من ذكر اسم فلسطين في عنوانه، واني وإن كنت لا اختلف معه كثيراً حول هذه القيمة الشكلية، إلا أنها كانت تدفعهً في بعض الاحيان الى التغاضي عن الاسباب التي أدت الى انتاج هذا الفيلم أو ذاك، وقيمته الفعلية. بل ان سماحته ذهبت إلى اعتبار فيلم «فتاة من فلسطين» قد تعرض للظلم من قبل الدارسين.. وأنا اعتقد أن قيمة الفيلم الوحيدة هي ذكر كلمة فلسطين لأول مرة في عنوان فيلم مصري وانه شأنه، شأن الافلام التي تلت حرب ١٩٧٣ أو استثمرتها لحساب تجار السينما، جاء تلبية لفكر تجاري وليس لوعي قومي محدد، ولذلك ركن الى الحل الاستسلامي بتوطين فتاة فلسطين في مصر، حلا لمشكلتها الشخصية، والمشكلة العامة لوطنها المحتل والسليب.

وإذا كان فيلم «الوفاء العظيم»، مثلاً يعبر عن حرب ١٩٧٣ لكان فيلم «فتاة من فلسطين» كذلك، واعتقد ان عدم وجود ارشيف خاص للفيلم يدفعنا الى استخلاص النتائج من قراءة قصة الفيلم، أو بعض الكتابات عنه، فملخصات الافلام عادة ليست مرآة صادقة تصلح لقراءة الفيلم ذاته، وكم من الافلام تعرضت لموضوعات جادة أفرغتها من محتواها أو جعلت حصادها هزيلاً.

رابعاً: رأى الزميل الباحث أن تنفيذ فيلمي «وا اسلاماه» و «الناصر صلاح الدين» جاء في غمرة الاحساس الشعبي بالخسارة الفادحة نتيجة الانفصال، وان كليهما يحاول أن يثبت من خلال تجربة الشعب العربي وهو يواجه قوى الغزو الصليبي والمغولي في القرن

الثالث عشر ان الوحدة ضرورة، وشرط، بل ومن أهم شروط الانتصار على أعداء تمتد أطماعهم لتشمل الوطن العربي كله.

أنني أتفق بشكل مطلق مع النتيجة التي توصل اليها الزميل الباحث في أن الوحدة هي أهم شروط الانتصار، وأن كنت اختلف معه في تحديد اسباب انتاج الفيلمين فهو يذكر ان الفيلمين ظهرا في عامين متواليين ١٩٦٢ و ١٩٦٣، وظهور فيلمين تاريخين كبيرين، يرجع الى المناخ السياسي الذي ساد تلك الفترة. وهذا حقيقي ولكنها فترة الوحدة وليست فترة الانفصال.

إن الفيلم الاول «وا اسلاماه» عرض لأول مرة في ٩ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٦١ (وليس ١٩٦٢) أي بعد حركة الانفصال باسبوعين فقط، مما يؤكد أن انتاجه قد تم قبل ذلك بكثير وانه كان تكريساً للوحدة وتدعيماً لها وليس عملاً رثائياً ينعي هذه الوحدة، رغم كل الاخطاء التي وقع فيها الفيلم.

كذلك فإن فيلم «الناصر صلاح الدين» عرض في شباط/ فبراير ١٩٦٣، وفيلم بهذا الحجم تم الاعداد له لأكثر من عامين، أي أن انتاجه بدأ أيضاً في فترة الوحدة، وانه كان يحاول أن يقيم الموازاة بين شخصيتي الزعيم الراحل جمال عبد الناصر والبطل صلاح الدين الأيوبي، فكلاهما من أبطال فكرة الوحدة العربية، وإن اختلفت النتائج والظروف.

وإذا كان هذا الخلاف حول أسباب ظهور الفيلمين، فترة الوحدة أم فترة الانفصال، فإن هناك باحثاً آخر، استشهد به الزميل الباحث ووصفه بالنزاهة وهو الباحث الفرنسي أيف ثورافال ـ نقلا عن الناقد اللبناني ابراهيم العريس ـ رأى ان الفيلم «قد حقق لاحياء ذكر العدوان الثلاثي على مصر ـ وليس نتيجة للوحدة او الانفصال».

خامساً: أظهر البحث بجلاء ووضوح قصور السينما العربية عموماً والمصرية تحديداً، عن التصـدي بفعالية للقضايا الوطنية والقومية نتيجة لظروف موضوعية تتمثل في الرقابة والأجواء غير الديمقراطية وعدم فهم دور السينما بشكل صحيح، ولظروف شخصية يكمن أغلبهـا في نقص الوعي لدى الكثير من سينمائيينا، فالاعمال التي تناولها البحث في مجال السينما المصرية لا تتجاوز العشرين فيلما طوال ثمانين عاماً. وفي ظل انتاج يزيد على الالفي فيلم بحيث لا تزيد النسبة عن فيلم واحد مقابل كل مائة فيلم.

ورغم ذلـك العـدد المتواضع جداً من الافلام التي تناولت التاريخ والشخصيات التاريخية ـ فإن من يقرأ البحث، يتصور نتيجة لرهافة وعمق تحليل الافلام، مدى قوة هذا التيار داخل السينما المصرية، ويشعر أن التيار الهامشي الضعيف، هو تيار قوي يشق طريقه داخل غابة السينما المصرية وإن كانت الحقيقة غير ذلك.

سادساً: إن البحث قد توصل، بوعي وذكاء، في فقرته الاخيرة الى السبب الرئيسي لانحطاط، أو لعدم تقدم السينما في مصر، وفي الوطن العربي بل وفي العالم الثالث كله، وهو يتمثل في غياب الديمقراطية أو ممارستها، وحدد بشكل قاطع، واتفق معه في ذلك تماماً ان المستقبل، ليس في السينما وحدها، بل في كل الفنون، مرهون بالديمقراطية.

سابعاً: إن هذا البحث الرائع، والابحاث الثلاثة الأخرى، تؤكد أن دراسة السينما العربية دراسة علمية واسعة، وأصيلة، تدفع بهذا الفن إلى آفاق رحبة، تدرك عناصر محاولات تغييبه عن اداء دوره بفعالية حقيقية، وتوضح مكمن الخطر في سيادة تيار سينما الالهاء والتخدير وتدق ناقوس الخطر الدائم لمن يحاول أن يزيف وعي الجماهير العربية، عن قصد أو غير قصد، وتكشف عن ضرورة حماية ودعم السينما الجادة التي تحاول أن ترتبط بمشاكل الجماهير وتعبر عن آمالها وطموحها.

تحية صادقة، لجامعة الامم المتحدة، وللمشرفين على برنامج المستقبلات العربية البديلة، وللذين فكروا في إقامة هذه الحلقة الدراسية التي تتناول السينما في اطار تناول دور الآداب والفنون العربية باعتبارها عوامل وحدة وتنوع في الوطن العربي.

الفصل الثاني

السّينما والدولة في الوطن العربيّ

سمير فريد (*)

(*) صحفي وناقد سينمائي، عضو لجان تحكيم مهرجانات طشقند وبرلين وقرطاج للسينما.

هناك أربعة محاور أساسية لبحث العلاقة بين السينما والدولة سواء في البلدان العربية أم في غيرها من دول العالم. وهذه المحاور هي:

- الرقابة على الافلام.
- تنظيم صناعة السينما.
- نشر المعرفة السينمائية.
- الأنتاج والتوزيع والعرض.

وبحكم أن صناعة السينما في مصر، ونعني بالسينما وجود دور العرض السينمائي وما تعرضه من أفلا م محلية أو أجنبية، هي أقدم وأكبر صناعة سينما في الوطن العربي سوف يبدأ بحثنا في كل من تلك المحاور بمصر ثم ينتقل الى البلدان العربية الأخرى.

أولاً: الرقابة على الافلام

كانت الرقابة بمختلف أشكالها، وسوف تظل، تعبيراً عن السلطة السياسية، الحاكمة أياً كانت هذه السلطة، في مصر وفي غيرها من دول العالم. ويمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة في العهود المختلفة، أكثر مما يتبين من خلال ما تصرح به وتوافق عليه.

تنقسم الرقابة الى نوعين: رقابة على العمل الفني قبل تنفيذه وعلى الكلمة قبل طبعها. وأخرى على العمل الفني بعد تنفيذه وعلى الكلمة المكتوبة بعد طبعها. وينقسم الفقهاء حول تفضيل أي منها بالنسبة لقضية حرية التعبير. فهناك من يرى أن من الأفضل الرقابة قبل التنفيذ أو الطبع لحماية صاحب رأس المال، وهناك من يفضل الرقابة بعد التنفيذ

على أساس أن العمل الممنوع لن يمنع الى الابد، وأن مبدعه يحقق ذاته بمجرد وجود عمله، كما أن صاحب رأس المال سوف يسترده عندما يرفع الحظر عن هذا العمل.

وقد كانت الرقابة على المسرح والسينما في مصر، ولا تزال، تجمع بين النوعين فهناك رقابة قبل التنفيذ، وأخرى بعد التنفيذ. بل ان التصريح بالعرض مشروط بحق الرقابة في الغاء هذا التصريح في أي وقت.

والرقابة كما وصفها جودار ذات يوم هي «غستابو على الروح» وسوف يظل كل مبدع في العالم يرى في الرقابة، أياً كانت، قيداً على حريته في التعبير. ولكن الرقابة سوف تظل قائمة طالما أن هذا المبدع أو ذاك يعيش في دولة، وسوف يظل الصراع بين المبدعين وبين الرقابة قائماً ما بقي الابداع، وما بقيت الدولة. المهم أن يحدد المبدعون الهدف من صراعهم مع الرقابة. فليس هذا الهدف الغاء الرقابة، وإنما هو انتزاع حرية التعبير بالرغم من وجود الرقابة.

يرجع تاريخ الرقابة على المسرح والسينما في مصر الى بداية القرن العشرين عندما تعرض المسرح المصري الى الثورة العرابية التي وقعت احداثها عام ١٨٨١، وانتهت بهزيمة الثورة والاحتلال البريطاني العسكري لمصر. ففي كتابه **التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩** الذي صدر عام ١٩٧٢ يذكر د. رمسيس عوض أن هناك عدة اشارات في الصحف عن وجود مسرحية تسمى «عرابي باشا» كانت تعرض في الفترة من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩٠٧. وأن هذه المسرحية كانت تهاجم قائد الثورة أحمد عرابي.

ويقول د. رمسيس عوض «ولكن الغريب في الأمر أن هذه المسرحية تتعرض للمصادرة في عام ١٩٠٩ شأنها في ذلك شأن رواية «حمام دنشواي» كما يتضح لنا مما كتبته جريدة وادي النيل بتاريخ ١٥ كانون الأول/ديسمبر ١٩٠٩ (ص ٢): «وقد نبه رجال البوليس على مديري التياترات بعدم السماح للمدعو حسن مرعي بتمثيل رواية ما. والسبب في ذلك أن هذا الشاب تعود ان يمثل بين حين وآخر رواية «عرابي» تارة، ورواية «حمام دنشواي» تارة أخرى. وكلتا الروايتين مما لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين». ويفسر د. رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرابي في تلك الفترة. أي أن المسرحية التي سمح بها هي غير المسرحية التي صودرت بعد ذلك.

وقد قاوم مؤلف مسرحية «حمام دنشواي» حسن رمزي قرار منع مسرحيته فأصدرها في كتاب بعنوان رواية صيد الحمام كما نشر في الأهرام يحتج ويطالب بقرار رسمي يمكنه من رفع الامر الى القضاء. وهذا يعني عدم وجود قانون يخول وزارة الداخلية المنع، وان المنع تم بناء على أن الأمر لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين. على حد تعبير جريدة وادي النيل.

وهكذا كان المؤلف المسرحي حسن رمزي هو أول من طالب بصدور قانون للرقابة، وللوهلة الأولى قد يبدو هذا غريباً. ولكن مما لا شك فيه أن وجود قانون للرقابة افضل من

أن يترك الأمر لما يروق لرجال الحكومة الاكرمين. ان رسالة حسن رمزي هي أول تعبير عن بداية الصراع بين الرقابة وبين الفنان المصري في العصر الحديث. لقد أدرك أن المسألة ليست الغاء الرقابة. وانما «انه لا يمكن منع تمثيل تلك الرواية الا بقرار رسمي من نظارة الداخلية لأبني عليه احتجاجي وشكواي وقضيتي».

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتي «عرابي» و«حمام دنشواي» فقد كانت هناك معركة حول مسرحية «في سبيل الاستقلال» تأليف ابراهيم سليم النجار عام ١٩٠٨، وأخرى حول مسرحية «شهداء الوطنية» تعريب زكي افندي مايرو عن فيكتوريان ساردو عام ١٩٠٩. وأشارت صحيفة وادي النيل في ١٥ كانون الأول/ديسمبر ١٩٠٩ الى أن الحكومة قررت استدعاء اصحاب التياترات، ومديري الاجواق للتنبيه عليهم بأنه لم يعد مرخصاً لهم تمثيل اية رواية الا بعد الحصول عى الترخيص من المحافظة.

وطوال عام ١٩١٠ دخلت جريدة اللواء معركة عنيفة دفاعا عن حرية التعبير في المسرح، وربطت بين هذه الحرية وبين حرية الاجتماع وحرية التظاهر وحرية الخطابة. وبتاريخ ٣٠ تموز/يوليو عام ١٩١٠ نشرت اللواء تقول «كانت ادارة البوليس قد أوجبت على ماموري الاقسام الموكلين بمراقبة المراسح العربية ان يصطحب الواحد منهم ٢٠ شرطياً يقيمون بين الناس في أثناء التمثيل. فكان لوجودهم معنى كمعنى التحرش بالجمهور ولذلك كان الجمهور يستاء من هذه المراقبة العلنية التي لا معنى لها ولا موجب ويظهر أن ادارة البوليس رأت انها أخطأت بهذا التحرش. فأمرت أن لا يصطحب المأمور الا خمسة من الشرطة. وأن يتجنبوا الظهور أمام الجمهور».

وفي ٣ أيلول/سبتمبر عام ١٩١٠ نشرت اللواء مقالاً كتبه محمد زكي بعنوان «البوليس السري.. توسيع اختصاصاته» جاء فيه: «سمعت أن الحكومة قد شرعت في ايجاد قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب. والغرض من انشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب والادباء لأن المأمورين ليس في استطاعة أغلبهم الوقوف على سر الجمل والمعاني العربية وذلك بعد ما أخذ حضرة الشاعر المجيد محمد أفندي إمام من منبر الخطابة الى مركز البوليس لتكلمه عن الحرية. سمعت وأنا بين مصدق ومكذب. حتى جاءنا اللواء بذلك النبأ الذي دهش له الجميع. وهو تعيين ثلاثة من الصحفيين في البوليس الملكي أو السري. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يشارك فيها المثقفون مع البوليس في الرقابة على حرية التعبير وهو أمر ظاهره الرحمة وباطنه المزيد من القهر».

ويقول د. رمسيس عوض في كتابه التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩، «وفي هذا الجو المشحون بالجفاء بين السلطة والشعب اصدرت الحكومة لائحة للتياترات نشرتها صحيفة الجريدة بتاريخ ١٨ تموز/يوليو ١٩١١ ويتضح لنا بمراجعة هذه اللائحة (اجراءات لحفظ النظام والأمن بند ١٢) انها تنص على تخصيص مكان مناسب في المسرح لضابط البوليس كمنوط بالمراقبة وقت التمثيل».

صدر أول قانون للمراقبة على المطبوعات في مصر يوم ٢٦ تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٨٨١ كأحد ردود فعل الثورة العرابية وقد ذكر قائد الثورة أحمد عرابي ان الغرض من هذا القانون «ايقاف سيل الصحف الوطنية واندفاعها الثوري والقضاء على حرية الصحافة». وفي عام

١٩٠٤ تم تعـديل هذا القـانـون، وأضيفت اليه الـرقـابة على الافلام السينمائية وكانت العروض السينمائية منذ بدأت في مصر عام ١٨٩٦ حتى عام ١٩٠٤ تخضع لرقابة مأمور البوليس مباشرة، كما كان الحال بالنسبة للمسرح حتى عام ١٩١١.

ويذكـر جاك باسكـال في «الـدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال افريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الافلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيرا. منذ أن صدرا عامي ١٩٠٤ و١٩١١. وقد ظلت ادارة الرقابة على الافلام تتبع وزارة الداخلية في اطـار ما سُمي بالمكتب الفني الـذي يضم أيضـاً الـرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت بعد ذلك لاشراف المكتب الجنائي. وفي عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بدأت حرب فلسـطين عام ١٩٤٨، فعادت تبعية الرقابة الى وزارة الداخلية. وفي عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة الى وزارة الارشاد القومي والثقافي، ثم إلى وزارة الثقافة بعد فصل الوزارتين، وأخيراً الى المجلس الاعلى للثقافة الذي تم انشائه عام ١٩٨٠.

والظاهرة الملفتة للنظر فيما يتعلق بالرقابة على الافلام هو القبول العام بها في أوساط السينمائيين والمهتمين بالسينما على الأقل حتى منتصف الثلاثينات. ففي كتابـه فجر السينما الذي صدر في بداية الثلاثينات يقول د. محمد خليـل راشد في الفصـل الأول المعنون الصور المتحركة والاخلاق «ان الصور المتحركة يجب أن تكون خالية من كل ما يغري بالفساد ويدفع الى الغواية. خصوصاً وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة، فتيات وفتيان، أولاد وبنات، رجال ونساء. فمن اقبح المناظر أثراً مناظر اقتراف الجرائم، والمغازلة، والموت، وعقوق الابناء، والتعذيب الى آخره».

وفي الفصل التالي مباشرة. وعنوانه «الرقابة» يقول د. راشد «والرقابة تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور، كمناظر الوقعات الحربية في أوقات الحرب.. والروايات الوطنية التي تستفز الشعور في الأمم المغلوبة على أمرها». وبالطبع فالدكتور راشد كان يعرف أن وطنه مصر من بين هذه الأمم التي يصفها «المغلوبة على امرها» ومع ذلك فهو يعرض منع الروايات الوطنية وكأنه واجب، أو أمر لا مفر منه. ومن الغريب ـ وإن لم يكن غريباً على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية ـ أن د. راشد يدعو الرقابة في الفصل نفسه الى منع الأجانب من تصوير «أحقر المناظر المصرية، واحط طبقات الشعب المصري. وهذا أمر له أسوأ الأثر في سمعة بلادنا ويجب أن تهتم له الحكومة التي من واجبها أن تكون هذه السمعة نظيفة نقية». فهو لا يهتم بتحرير الوطن من الاحتلال قدر اهتمامه بسمعة هذا الوطن. ويرى الشرف والنقاء في السمعة وليس في الحرية أو الاستقلال.

وظـاهرة القبول العام نفسها للرقابة في أوساط السينمائيين، والتناقض نفسه الذي يعكس النـزعـة التوفيقية للبرجوازية المصرية، نجده في كتاب السينما لصاحبه الصحفي والناقد والمخرج أحمد بدرخان الذي صدر عام ١٩٣٦ فهو يبدأ كتابه قائلاً إن «الفيلم المصري

لن تقوم له قائمة الا إذا عبر عن الروح المصرية التي تختلف عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الالمانية». بل ويستشهد بما قاله لينين عن مدى تأثير السينما. ولكنه عندما يتحدث عن كيفية صناعة الفيلم تحت عنوان «اختيار المكان»:

«لوحظ أن السيناريو الذي يدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً. لأن السينما - قبل كل شيء - مبنية على المناظر وأن الطبقة الوسطى من الشعب - وهو السواد الأعظم من رواد السينما - لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات». ثم يقول: «واليك بعض الأماكن التي تليق أن تظهر في شريط سينمائي: المسرح، الموزيك هول، ادارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادي الرياضية. نوادي القمار. . . الى آخره».

ويقول بدرخان في كتابه «الحب أساس لكل سيناريو لكنه الحب المعرقل الذي تعترضه العقبات. والحب في السينما أبسط منه في قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية، ولا صراع بين المرء وضميره، لا شيء من كل هذا، بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو امرأتين تتنازعان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما». وتحت عنوان السيناريو وقلم الرقابة يكتب بدرخان في الكتاب نفسه النص التالي:

«قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سيناريوهات الى الناحية الفنية، أو ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور، والحكم فيه له. ومهمة قلم الرقابة تنحصر في الأمور التالية:

(١) منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الاجرام. أو تشجيع الميل الاجرامي في النفوس المستعدة له.

(٢) منع انتهاك حرمة الأخلاق والآداب العامة.

(٣) منع انتهاك حرمة الاديان السماوية.

(٤) منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة. ولا سيما التعاليم الشيوعية.

(٥) منع كل ما قد يؤدي الى مشاكل سياسية. أو دولية.

ولا تنتهي مهمة الرقابة بالتصريح على السيناريوهات الخالية من هذه الأمور بل تعرض عليه بعد اخراجها، وقبل استغلالها في دور السينما. فإن وجد أن المخرج ادخل عليها شيئاً يتنافى مع هذه الأمور المحظورة، حذفه. فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال، ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل».

هل يعني هذا القبول العام بالرقابة في أوساط السينمائيين انه لم تكن هناك أية مشاكل بين الأفلام وبين الرقابة على السينما في مصر؟ الواقع أن هذا غير صحيح. ولا يمكن أن يكون صحيحاً. فالرقابة لا توجد على سبيل الاحتياط، وانما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة الى المسرح.

كانت أول معركة حول الرقابة على السينما في مصر هي معركة اخراج فيلم «محمد

رسول الله» عام ١٩٢٦ ويروي يوسف وهبي في الجزء الثالث من مذكراته الذي صدر في عام ١٩٧٦ قصة هذه المعركة فيقول:

«في أثناء الموسم زارني بمسرح رمسيس الاستاذ الاديب التركي وداد عرفي. وقدم لي سيداً يدعى الدكتور كروس. وأفهمني أنه شخصية لها وزنها. وأنه رسول عاهل تركيا الرئيس اتاتورك ومستشاره الخاص وجنسيته المانية وطلب مني أن أحدد موعداً معه لأمر هام جداً». ويقول يوسف وهبي انه علم من هذا اللقاء أن د. كروس يمثل مؤسسة سينمائية المانية مشهورة. وقد نال موافقة رئيس الجمهورية التركية على انتاج فيلم اسلامي ضخم كدعاية مشرفة للدين الاسلامي الحنيف وعظمته وسمو تعاليمه تشارك في نفقاته الحكومة التركية باسم «محمد سول الله». وقد أعد السيناريو. وصرحت بتصويره لجنة من كبار العلماء الاسلام في استنبول. ويظهر في الفيلم النبي محمد عليه الصلاة والسلام. وتصور مناظره الخارجية في صحراء السعودية. واقترح ان ارسم شخصية النبي.

وقد وافق يوسف وهبي على القيام بدور النبي، بل ووقع عقد التمثيل في السفارة الالمانية بعشرة آلاف جنيه. ولكن ما أن نشر الخبر في الصحف حتى ثار السادة رجال الأزهر، وثار معهم الرأي العام، على حد تعبير يوسف وهبي. وظهرت في الصحف فتوى من شيخ الازهر تنص على ان الدين يحرم تحريما باتا تصوير الرسل والأنبياء ورجال الصحابة رضي الله عنهم.

ويقول يوسف وهبي في مذكراته «وبعث إليّ الملك فؤاد تحذيراً ـ قاسياً مهدداً اياي بالنفي، وحرماني من الجنسية المصرية.» يذكر أن هذا لم يمنع الشركة من انتاج الفيلم، وقام بالدور ممثل يهودي.

ويروي محمد كريم في الجزء الثاني من مذكراته التي أعدها محمود علي وصدرت عام ١٩٧٢ أنه طلب في شباط/فبراير عام ١٩٢٩ أثناء تصوير فيلم «زينب» الصامت تصوير لقطات لقوات الجيش في الفيلم. وذلك على حد تعبيره «لأن الجيش في كل الامم عنوان نهضتها، ورمز قوتها، وسر عظمتها. فكان لزاماً علينا نحن السينمائيين أن نجسد هذا المعنى في نفوس الجمهور بابراز صورة حية قوية للجيش». ولكن وصله الكتاب التالي من الاميرالاي علي فهمي:

«حضرة المحترم،

رداً على كتابكم المؤرخ في ١٣ فبراير سنة ١٩٢٩ الذي تطلبون فيه التصريح لكم بأخذ صور بعض جنود الجيش المصري لاخراجها سينمائياً. أفيدكم أني آسف لعدم الموافقة على ذلك لأنه توجد موانع من الوجهة العسكرية تحول دون ذلك».

وقد كرر محمد كريم المحاولة مرة أخرى عند اخراج فيلم «زينب» ـ الناطق عام ١٩٥١. ولكن طلبه قوبل بالرفض أيضاً، تماماً كما منع فيلم «الرسالة» الذي انتجه واخرجه

مصطفى العقاد من العرض في مصر عام ١٩٧٧ لمجرد أن عنوانه الاول كان: «محمد رسول الله».

ويروي محمد كريم في الجزء الأول من مذكراته ان جريدة لابورص نشرت في ٣٠ آذار/مارس سنة ١٩٣٢ تطالب بمنع فيلم «أولاد الذوات» وأن جريدة المقطم نشرت في ٣١ آذار/مارس عام ١٩٣٢ ترجمة للمقال جاء فيها: «إذا تركنا جانبا الوجهة الفنية التي عليها الفيلم وهي تعد مضحكة. فنحن نجد ان هذا الفيلم هو على مثال افلام روسيا الشيوعية التي تترك الفن للفن وتقصد الدعاية. فقد اراد به ان يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الاوروبية». وجاء في ختام المقال: «كيف يخرجون في مصر فيلما كهذا مبنياً على التعصب دون ان يكون حتى على شيء من الفن؟».

ويستطرد محمد كريم «ثم نشرت جريدة المقطم النبأ التالي «قدم بعض الاجانب شكوى الى وزارة الداخلية من فيلم «أولاد الذوات» وقالوا ان فيه تعريضا واسبابا للنفور.. الخ فندبت الوزارة جناب المستر جرايفر ومعه أعضاء اللجنة المختصة بهذه الأمور فذهبوا يوم الاربعاء الى سينما متروبول حيث عرض الفيلم عليهم. فحكموا بأن ليس فيه ما يستحق الاعتراض، او المؤاخذة على المرأة الفرنسية. واكدت اللجنة اجازة الاستمرار في عرضه على انظار الجمهور. وكان قد حدث على اثر هذه الحملة ان أوقفت وزارة الداخلية الفيلم في اول يوم بعد عرضه الاول بسينما متروبول في الحفلة الصباحية وحدثت في البلاد هزة كبيرة لهذا المنع افادت الفيلم فائدة عظيمة».

وفي ١٨ شباط/فبراير عام ١٩٣٧ بدأ عرض فيلم «ليلى بنت الصحراء» انتاج واخراج وتمثيل بهيجة حافظ. ولكن الحكومة أوقفت العرض بسبب زواج ولي عهد ايران من الاميرة فوزية شقيقة الملك فاروق، وتعارض ذلك مع قصة الفيلم التي تصور الصراع بين العرب والفرس. وقد حاولت السلطات تعويض بهيجة حافظ عن الخسارة المادية. وحصلت المنتجة بالفعل على ٣٤٠٣ جنيهات. ولكن الخسارة كانت أكبر من ذلك بكثير. وبعد سبع سنوات عرض الفيلم مرة اخرى بعد اجراء العديد من التعديلات وتغيير اسمه الى «ليلى البدوية» في ١٢ آذار/مارس عام ١٩٤٤.

ولعل أول معركة كبيرة بين الرقابة وصناع الافلام في مصر كانت معركة فيلم «لاشين» الذي انتجته شركة مصر للتمثيل والسينما احدى شركات بنك مصر، وأخرجه فريتز كرامب عن قصة للكاتب الالماني فون ماين، وسيناريو ستيفن هارس وحوار أحمد رامي. وهو فيلم تاريخي من الانتاج الكبير استغرق اعداده حوالى عامين. يقول إلهامي حسن في كتابه دراسة مختصرة عن تاريخ السينما المصرية الصادر عام ١٩٧٦: «وبعد ان وافقت الرقابة على الفيلم. وحدد لعرضه ١٧ آذار/مارس عام ١٩٣٨. منع من العرض بأمر وكيل وزارة الداخلية حسن باشا رفعت لأن الفيلم به مساس بالذات الملكية ونظام الحكم. فتدخل طلعت حرب وقام بمساعي كثيرة حفاظاً على أموال الشركة، وأخيراً وافق رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا على عرض الفيلم، وعرض في ١٤ تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٣٨، وحقق نجاحاً كبيراً وكان هذا النجاح دلالة اجتماعية لها مضمونها السياسي. فقد وجد الشعب في هذه الفترة من تاريخه تعاطفاً مع محتوى الفيلم بما

يشتمل عليه من صراع بين قوى الطغيان وقوى الخير الذي انتهى بانتصار ثورة شعب على حاكم طاغية».

وكانت المعركة الكبيرة الثانية حول فيلم «من فات قديمه» اخراج فريد الجندي. قام بانتاج هذا الفيلم يحيى السيد إبن أحمد لطفي السيد باشا، وتناول فيه الصراع الحزبي في مصر مهاجماً مصطفى النحاس باشا زعيم حزب الوفد وحرمه زينب الوكيل. ولكن حزب الوفد عاد الى الحكم في ٤ شباط/فبراير عام ١٩٤٢ قبل أن يبدأ عرض الفيلم على الجمهور، فحذفت الحكومة الوفدية ٤٨٠ متراً من مشاهد الفيلم، مما جعله فاقداً لكل معنى، وعندما عرض بهذا الشكل في ١٨ كانون الثاني/يناير عام ١٩٤٣ ثار الجمهور وكاد يحطم دار العرض.

يقول إلهامي حسن في كتابه سالف الذكر أن الفكرة السائدة في حزب الوفد كانت منع الفيلم ولكن أحد المسؤولين في الحزب رأى أن منع الفيلم سوف يلفت النظر اليه. وان من الأفضل أن يحذف منه ما يكفي لكي يسقطه الجمهور. وقبل عرض الفيلم قامت صحافة حزب الوفد بالهجوم على الفيلم رداً على صحف المعارضة التي كانت على حد تعبير إلهامي حسن تدق الطبول لمولد فيلم سيهز مشاعر الجماهير بنقده اللاذع وصراحته في معالجة قضايا المجتمع ودفع المخرج فريد الجندي ثمن هذا الصراع في أول أفلامه ولم يتمكن الا من اخراج فيلمين طويلين فقط بعد ذلك.

ظل قانون الرقابة على السينما كما هومنذ عام ١٩٠٤ الى عام ١٩٥٤. ولكن ما الذي أدى الى تغيير تعليمات الرقابة، وهي الشكل التنفيذي للقانون، من خمس تعليمات كما وردت في كتاب بدرخان الى ٧١ في تعليمات ١٩٤٧؟

تنقسم مجموعة العوامل التي أدت الى ذلك الى قسمين، الأول يتعلق بالواقع، أو ما حدث في مصر بعد ثورة ١٩١٩ وحتى الانتفاضة الوطنية عام ١٩٤٦، والثاني يتعلق بالسينما، أو بالأحرى انعكاس من هذا الواقع على السينما في الفترة نفسها.

يقول طارق البشري في كتابه الحركة السياسية في مصر، ويتناول الفترة من عام ١٩٤٥ الى ١٩٥٢ خلال الحرب العالمية الثانية، «قوي التسلط البريطاني على البلاد سياسياً واقتصادياً وزاد التدخل السافر في شؤون مصر الداخلية ضماناً لسياستها في هذه الظروف الصعبة. ومثل هذا انتكاساً لبعض ما حققته البلاد من مكاسب منذ ١٩١٩. وقضى على كل محاولة لتصوير العلاقة بين البلدين كعلاقة بين ندين. وخلال الحرب العالمية الثانية أيضاً بدأت عناصر الشباب الأكثر تفتحاً تلتقط الفكر الاشتراكي العلمي وتصوغ بمساعدته نظرة جديدة للحركة الوطنية. وبسبب ما نتج عن انقطاع المواصلات مع اوروبا من حماية للمنتجات المحلية من المنافسة الاجنبية. وبسبب زيادة طلب الجيوش الاجنبية الموجودة بمصر على هذه المنتجات. حققت الرأسمالية المحلية تطوراً كبيراً نسبياً. وزادت الطبقة العاملة عدداً ووعياً. وبعد الحرب أغلق الكثير من المصانع الصغيرة، وقدر عدد المتعطلين بنحو مائة ألف عامل. ومن جهة أخرى ساد القلق بين المتعلمين، فبلغ عدد المتعطلين من حاملي شهادة التوجيهية

والشهادات الجامعية نحو عشرة آلاف. والحاصل ان توزيع الاراضي الزراعية من حيث حجم الملكية كاد يؤدي الى انقسام المجتمع الريفي انقساماً حاداً بين نحو ٥ بالمائة يملكون ٣٤ بالمائة من مجموع الأراضي الزراعية و٩٤ بالمائة من الملاك لا يزيد ما يملكون عن ٣٥ بالمائة ونحو ١١ مليون من فقراء الفلاحين لا يملكون الا قوة عملهم».

لقد أجلت الحرب العالمية الأولى (عام ١٩١٤ ـ ١٩١٨) الثورة المصرية الى عام ١٩١٩. وحاولت معاهدة ١٩٣٦ اجهاض الانتفاضة الوطنية عام ١٩٣٥. وجاءت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) تؤجل الانتفاضة الوطنية الثانية التي لم يكن من الممكن الا أن تقع عام ١٩٤٦ وشهدت مصر أقوى وأعنف فترات الصراع السياسي في تاريخها المعاصر التي انتهت بقيام ثورة الجيش عام ١٩٥٢.

وفي فترة ما بين الحربين العالميتين. وبالتحديد بعد افتتاح ستديو مصر التابع لبنك مصر عام ١٩٣٥. شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين الى ساحتها مثل كمال سليم وكامل التلمساني وأحمد كامل مرسي وصلاح ابو سيف وغيرهم من المخرجين ذوي النزعات الوطنية اليسارية المتباينة. ففي عام ١٩٣٩ أخرج كمال سليم «العزيمة» الذي تناول مشكلة البطالة بين المثقفين، وكان صلاح أبو سيف مساعده في اخراج الفيلم، وهو الذي سيقدر له بعد ذلك أن يقوم بالدور الاساسي في تطوير ما يعرف بالواقعية في الافلام المصرية. وفي عام ١٩٤٣ اخرج كامل التلمساني «السوق السوداء» الذي كشف فيه بأسلوب شعبي، وعلى نحو تعليمي البناء الداخلي للنظام الرأسمالي. وقد أجل ستديو مصر عرض الفيلم حتى عام ١٩٤٦. وفي العام نفسه ١٩٤٣ أخرج أحمد كامل مرسي فيلم «العامل» الذي يناضل فيه العمال من أجل حقوقهم ويضربون عن العمل، بل ويتولون ادارة المصنع بأنفسهم في النهاية. كما أخرج كمال سليم «المظاهر» عام ١٩٤١ عن الصراع بين العمال وأصحاب العمل، والذي انتقد لمناصرته العمال في كل ما يفعلون.

ان تعليمات الرقابة على السينما عام ١٩٤٧ هي وصف دقيق لأحوال مصر بعد الحرب العالمية الثانية. ومحاولة لمواجهة هذه السينما الاخرى التي بدأت في استوديو مصر قبل وأثناء الحرب.

تنص التعليمات صراحة على مقاومة الحركة الوطنية في النص التالي:

«نظراً للظروف التي تجتازها البلاد تراعى الدقة والحذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الوطنية. خصوصاً الموضوعات الحديثة العهد. مما يخشى معه احداث الشغب أو اثارة الخواطر، وكذلك تمنع مناظر الاحاديث والخطب السياسية المثيرة. ومناظر الجرائم التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعي أو السياسي». وبالطبع فالمقصود بـ «الجرائم» هنا حوادث الاغتيال السياسي التي تكررت في تلك الفترة.

وتعكس هذه التعليمات تداعي النظام السياسي والخوف من سقوطه والثورة عليه،

ونمو الفكر الاشتراكي العلمي في الوقت نفسه عندما تمنع المواضيع «ذات الصبغة الشيوعية. أو التي تحوي دعاية ضد الملكية، أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية»، وعندما يمنع «اظهار الاخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الأحزاب».

كذلك تعكس هذه التعليمات أحوال الفلاحين والعمال وسكان الاحياء الشعبية في المدن عندما تمنع «منظر الحارات الظاهرة القذارة» و«منظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها». وتمنع اظهار «تجمهر العمال أو اضرابهم أو توقفهم عن العمل». وكذلك إعتداءات العمال على صاحب العمل، أو العكس. وتمنع «تحبيذ الجريمة بين العمال، أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم». ومرة أخرى تجد أن المقصود بـ «الجريمة» هنا هو أي محاولة من العمال للحصول على حقوقهم.

وتحاول تعليمات ١٩٤٧ من ناحية أخرى ستر عورات النظام بـ «عدم التعرض بالألقاب أو الرتب أو النياشين»، وعدم التعرض بالوزراء والباشوات ومن في حكمهم ورجال القانون والدين والاطباء ورجال الجيش والبوليس.

ومثل أي قانون من قوانين الرقابة الفاشية، تمنع تعليمات ١٩٤٧ التعبير عن الحرية أو الجنس أو الموت، وهي الدعائم الأساسية للدراما سواء في المسرح أم في السينما. ولعل الشيء الوحيد الذي تنص التعليمات على امكانية تصويره (أي بالايجاب وليس بالسلب) هو الكباريهات ولكن على شرط أن تكون نظيفة فهناك بند خاص يقول: «يراعى في تصوير الكباريهات الا تكون قذرة».

لقد كانت السينما الاخرى التي بدأت في ستديو مصر اثناء الحرب العالمية الثانية ضعيفة من الأصل، وكان الصراع بينها وبين السينما السائدة عنيفاً. وجاءت تعليمات ١٩٤٧ لتحسم الصراع لصالح السينما السائدة، وحتى قيام ثورة ١٩٥٢. ولذلك لم تنمُ السينما الأخرى في مسارها الطبيعي، وتشارك في الحركة الوطنية وفي حركة النضال الاجتماعي بعد الحرب. غير أن هذا لا يعني أن الفترة من ١٩٤٧ الى ١٩٥٢ لم تشهد أية معارك مع الرقابة.

ولعل أهم هذه المعارك التي دارت حول فيلم «مسمار جحا» من اخراج ابراهيم عمارة. وفيلم «مصطفى كامل» من اخراج أحمد بدرخان. وكلاهما من انتاج أوائل عام ١٩٥٢ قبل الثورة. ففي عام ١٩٥١ قدمت فرقة المسرح المصري الحديث التي كان يرأسها زكي طليمات مسرحية «مسمار جحا» تأليف علي أحمد باكثير، وعن هذه المسرحية اخرج ابراهيم عمارة فيلمه الذي منع عدة شهور ثم ووفق على عرضه في ٢٣ حزيران/يونيو عام ١٩٥٢ قبل قيام الثورة بشهر. وكان سبب المنع ما فيه من تعريض بالطبقة الحاكمة.

أما فيلم «مصطفى كامل» فقد انطبقت عليه احدى تعليمات ١٩٤٧، التي تطلب

مراعـاة الـدقـة والحـذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الـوطنية، وخصـوصـاً الموضوعات الحديثة العهد. فتعبير الدقة والحذر هو بديل مهذب للمنـع. وقـد منـع فيلم مصطفى كامل فعلاً. ولم يسمح بعرضه الا بعد قيام ثورة ٢٣ تموز/يوليو عام ١٩٥٢. وذلك في ١٤ تشرين الثاني/نوفمبر من العام نفسه.

استمـرت تعليمات ١٩٤٧ قائمـة بعد قيام ثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٥ ولكن وجودها كان شكلياً تماماً. إذ صرحت الرقابة في هذه الفترة بعشرات الافلام التي تنطبق عليها بنود هذه التعليمات مثل أفلام «يسقط الاستعمار» اخراج حسين صدقي عام ١٩٥٢، و«أرض الابطال» اخراج نيازي مصطفى و«حكم قراقوش» اخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٥٣ و«صراع في الـوادي» اخـراج يوسف شاهـين، و«الارض الـطيبة» اخراج محمود ذو الفقار عام ١٩٥٤، وغيرها من الافلام التي هاجمت العهد البائد.

ولعل الفيلم الوحيد الذي منع في هذه الفترة الانتقالية من تاريخ الرقابة على السينما في مصر هو فيلم «الله معنا» الذي أخرجه أحمد بدرخان عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقيام الثورة عام ١٩٥٢. فقد صور الفيلم بعد الثورة مباشرة ولكنه منع من العرض مدة ثلاث سنوات حتى عرض على الرئيس جمال عبد الناصر وشاهد الرئيس الفيلم ودهش من كذب الاشاعات التي كانت تتردد والتي أدت الى وقف عرضه، وأمر بعرضه. وحضر بنفسه حفل الافتتاح في سينما ريفولي يوم ١٤ آذار/مارس عام ١٩٥٥. وكان هذا أول فيلم يحضر جمال عبد الناصر بصفته الرسمية كرئيس للجمهورية حفل افتتاح عرضه.

وفي عام ١٩٥٥ صدر أول قانون للرقابة، وليس لائحة أو تعليمات خاص بالرقابة على المسرح والسينما، وهو القانون ٤٣٠ بخصوص تنظيم الرقابة على الاشرطة السينمائية ولـوحـات الفـانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمونولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية. وكان هذا القانون والقرار الوزاري المنفذ له، تعبيراً حقيقياً عن روح الثورة. إذ اعتبر الهدف من الرقابة هو حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا دون أن يحدد بنوداً معينة، وترك ذلك لتقدير الرقباء أنفسهم.

وقد تطورت الافلام المصرية في الفترة من عام ١٩٥٥ الى عام ١٩٧٥ على نحو لم يسبق له مثيل في تاريخهـا. صحيح أن الصراع لم يكن قد بدأ بين السينما السائدة وبين الاتجاهـات الجـديدة، ولكن هذه الاتجـاهـات أصبحت أكثر قوة، وأصبح لها جمهورها ونقـادهـا، وبخاصة الاتجاه الواقعي الذي قاده صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح، ثم هنري بركات وكمال الشيخ وغيرهما بعد ذلك.

ومنذ أن وافق الرئيس جمال عبد الناصر على عرض فيلم «الله معنا» وحضر بنفسه حفلة العرض الأول للفيلم عام ١٩٥٥، وهو العام نفسه الذي صدر فيه أول قانون للرقابة

على السينما والمسرح بعد الثورة، وحتى نهاية السبعينات، لم يمنع أي فيلم مصري من العرض. ولكن هذا لا يعني أنه لم تحدث مشاكل بين صناع الافلام والرقابة فقد حدثت مشاكل، ولكنها لم تؤد الى المنع.

فبعد هزيمة ٥ حزيران/يونيو عام ١٩٦٧ انتعشت القوى الرجعية في مصر، وعبرت عن وجهة نظرها من خلال عدة أفلام أهمها: «شيء من الخوف» اخراج حسين كمال و«ميرامار» اخراج كمال الشيخ، وكلاهما عرضا عام ١٩٦٩ .وقد ترددت الرقابة في عرض فيلم «شيء من الخوف» الذي كان يعبر من خلال قصة رمزية كتبها ثروت أباظة عن وجهة نظره في الثورة وزعيمها، حيث نرى عصابة تستولي على احدى القرى وتتحكم في أهلها، فيقود رجل متدين الثورة على هذه العصابة، ويتمكن الاهالي من حرق رئيس العصابة.

وقررت الرقابة عرض الفيلم على الرئيس جمال عبد الناصر. وبعد العرض سأل الرئيس المسؤول الكبير الذي عرض عليه الفيلم هل نحن عصابة؟ فقال لا. ثم سأله هل أنا رئيس عصابة؟ فقال لا. وهنا قال الرئيس: اذن ما هي المشكلة في عرض هذا الفيلم كاملاً على الجمهور؟

وفي السبيعنات دارت عدة معارك كبرى بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع الافلام والنقاد من ناحية أخرى. ولعل أول اشارة تؤرخ لبدء هذه المعارك ذلك الخطاب الذي أرسلته الرقابة الى جميع شركات توزيع الافلام في القاهرة في ١٤ حزيران/يونيو عام ١٩٧٢. ومن المصادفات الغريبة ان هذا اليوم هو أيضاً يوم تأسيس جمعية نقاد السينما المصريين التي حملت العبء الأكبر في الدفاع عن حرية التعبير في السينما طوال السبعينات مع جماعة السينما الجديدة التي تأسست عام ١٩٦٨.

وفي ما يلي نص الخطاب: «أصدر السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والاعلام تعليماته تنفيذاً لتوجيهات رئيس الجمهورية بضرورة تنقية الافلام السينمائية المصرية والاجنبية من المشاهد الجنسية الخليعة، والألفاظ النابية، وكل ما يمس الاخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا بحيث تصلح هذه الافلام والمسرحيات للعرض على الكبار والصغار معاً».

وأجهزة الرقابة في كل أقطار العالم تقسم الافلام الى أفلام للكبار، وأفلام للصغار، وكذلك في مصر، ولكن هذه هي أول مرة تنشد فيها الرقابة صلاحية الافلام والمسرحيات للكبار والصغار معاً. والمعنى الوحيد لهذا الهدف أن يعامل كل الجمهور على أنه جمهور من الأطفال، وليس العكس بالطبع. وفضلاً عن الاستحالة العملية لذلك، يخلط هذا الخطاب بين الافلام المصرية والأجنبية، ويطلب من الافلام الأجنبية أن تنبثق بدورها من تقاليدنا وعاداتنا، الامر الذي لا يستند الى أي منطق مقبول.

وفي هذه الفترة كانت استديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام سوف يقدر لها أن

تكون موضوع المعارك الكبرى مع الرقابة في السبعينات. وهذه الافلام هي «العصفور» اخراج يوسف شاهين، و«زائر الفجر» اخراج ممدوح شكري، و«التلاقي» اخراج صبحي شفيق، و«جنون الشباب» اخراج خليل شوقي. وقد منعت كلها من العرض لمدد تتراوح بين عامين وثمانية أعوام وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها، إذ عرض «العصفور» عام ١٩٧٤ و«زائر الفجر» عام ١٩٧٥، و«التلاقي» عام ١٩٧٧ و«جنون الشباب» عام ١٩٨٠.

عبر يوسف شاهين في «العصفور» عن هزيمة الخامس من حزيران/يونيو عام ١٩٦٧ وعن رغبة الشعب في تحرير أرضه بالقوة. وعبر ممدوح شكري في «زائر الفجر» عن بشاعة الارهاب، وعن رغبة الشعب في الحرية والديمقراطية. وعبر صبحي شفيق في «التلاقي» عن الفساد والانحراف في أجهزة الدولة، وعن رغبة الشعب في الاصلاح والتغيير. وعبر خليل شوقي في «جنون الشباب» عن الطلاق بين الاجيال وعن الانحراف الجنسي. وكانت كل هذه الموضوعات من المحرمات التي لا يجوز التعبير عنها بلغة السينما.

وقد كان الفيلم الوحيد الذي أتيح لبعض الجمهور أن يشاهده هو فيلم «زائر الفجر» الذي عرض في نادي سينما القاهرة في كانون الثاني/يناير عام ١٩٧٣ قبل أن يمنع. وعندما تولى يوسف السباعي وزارة الثقافة في آذار/مارس تم منع الافلام المذكورة من العرض، وبدأت المعارك مع الرقابة، والتي وصلت الى ذروتها قبل حرب تشرين الأول/أكتوبر.

ففي أوائل أيلول/سبتمبر عام ١٩٧٣، وقبل شهر واحد من الحرب عرض فيلم «العصفور» في مهرجان بيت مري في لبنان، وأثار مناقشات واسعة في المهرجان وفي الصحافة اللبنانية، وأصدر الحاضرون في المهرجان بياناً يطالب بعرض الفيلم جاء فيه «بعد مشاهدة فيلم العصفور للمخرج يوسف شاهين. نؤكد نحن الموقعين على هذا البيان من سينمائيين ونقاد ومثقفين ما سبق أن أعلنه الكثيرون في العالم وهو أن هذا الفيلم من أهم الأفلام في السينما العربية. وأنه أثر فني جدير بأن يكون موضع فخر كل عربي، وكل مصري بالذات».

ويستطرد البيان: «واننا إذ نعلن هذا، نعبر عن قلقنا البالغ من خبر منع عرض الفيلم في مصر، ونتوجه الى السلطات المصرية بهذا النداء للرجوع عن قرار المنع. كما نتوجه الى كافة الهيئات المعنية في البلدان العربية لاتاحة أفضل الفرص لعرض هذا الفيلم في هذه المرحلة التي يحتاج فيها العرب أشد الاحتياج الى حرية التعبير ومواجهة واقعهم بجرأة وصراحة حتى يتيسر لهم التطلع الى المستقبل بثقة وجرأة».

وفي يوم ٢٩ كانون الأول/ديسمبر عام ١٩٧٣ توفي المخرج ممدوح شكري صاحب «زائر الفجر» عن ٣٤ عاماً (ولد في ٢٨ شباط/فبراير عام ١٩٣٩)، وقررت جماعة السينما الجديدة تنظيم جنازة رمزية للفقيد يوم أول كانون الثاني/يناير عام ١٩٧٤ من مقر نقابة السينمائيين الى ميدان الاوبرا. وألقى كاتب هذه السطور كلمة تأبين الفنان الشاب في مقر النقابة جاء فيها: «يعز عليّ ـ كما يعز عليكم ـ أن نلتقي هنا في تأبين ممدوح شكري بدلاً من ان نلتقي معه في حفلة العرض الأول لأعظم افلامه ـ وآخرها مع الأسف «زائر الفجر» غير أني على يقين اننا سوف

نلتقي مرة أخرى في العرض الأول لهذا الفيلم قريباً جداً».

وجـاء في ختام هذه الكلمة: «وتشاء الصدفة أن يلفظ ممدوح الانفاس الاخيرة في مستشفى الحميات بالعباسية في الوقت نفسه الذي كان يعرض فيه فيلمه عرضاً خاصاً في مسرح السامو بالدقي أمام اللجنة التي كلفت بتعديل الفيلم فيما أطلق عليه العرض الأخير في العالم لهذا الفيلم. وداعا يا ممدوح: ان فيلمك امانة في أعناقنا. وسوف يعرض كاملاً على الجماهير التي صنعته من أجلها».

وبعد انتهاء الجنازة وقف أصدقاء وزملاء الفقيد يتلقون العزاء الى جانب أفراد الأسرة في ميدان الأوبرا، ثم عاد عشرات منهم الى مقر النقابة حيث بدأ التوقيع على بيان من أجل «زائر الفجر» بادرت بالدعوة اليه جمعية الفيلم وفيما يلي نص البيان: «نحن السينمائيون الموقعون على هذا النداء من زملاء المخرج الشاب ممدوح شكري الذي فقدته السينما المصرية منذ أيام وهو في ريعان شبـابه وعطائه لوطنه نلتمس السماح بعرض آخر افلام الفنان الفقيد «زائر الفجر» كما صنعه وتركه أمانة لجماهير بلادنا التي وهب لها عمره الفني القصير. ونحن واثقون أن الفيلم بكل ما يقوله انما كان يتعرض لمرحلة ماضية من تاريخ بلادنا حسمتها حركة التصحيح ومعارك اكتوبر».

وفي العدد الثاني من مجلة السينما والمسرح التي أصدرها يوسف السباعي والصادر في شبـاط/فبراير عام ١٩٧٤ نشرت المجلة بياناً بعنوان «ممدوح شكري موهبة تبنتها الدولة وخطفها الموت» جاء فيه «وكانت الدولة حريصة على تكريم هذه الطاقة الشابة المتفجرة بعرض آخر أفـلامه، فحضر الوزير الفنان يوسف السباعي عرضاً خاصاً للفيلم. وبحضور لجنة عن ادارة الرقابة. وحددت نقاط تعديلية في الفيلم بغرض اجازته، حتى يكون نوعاً من التكريم للموهبة التي تبنتها الدولة منذ البداية».

وفي عدد نيسان/ابريل من المجلة نفسها كتب حسن عبد المنعم وكيل الوزارة مقالاً بعنوان «أفلام ممنوعة: لماذا» جاء فيه عن فيلم «زائر الفجر» أنه يقدم «صورة شائنة حرصت حرصاً على تشويه وجه الحياة في المجتمع بصورة لا نظير لها؛» و «سواء كان المقصود هو اعطاء صورة من المجتمع قبل ١٩٦٧ أم قبل ١٥ أيار/مايو ١٩٧١، أي قبل النكسة أو قبل التصحيح، فإن الصورة التي أعطيت لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون واجهة للمجتمع المصري؛» و «إذا كانت وظيفة الفن في حياتنا هي اشاعة اليأس وتأكيد روح الهزيمة بالصورة التي تبناها هذا الفيلم فإنني أرفض هذا الفن واعتبره فناً منحرفاً عن رسالة الفن المقدسة، وهي اشاعة الأمل». وجاء في المقال نفسه عن فيلم «التلاقي» انه يقدم صورة حافلة بالفساد والاستهتار والاستهانة بحياة الناس والوصولية «وحتى محاولة القصة أن تتعرض لمشكلة فلسطين من خلال الحوار مع بعض الزائرين الاجانب كانت محاولة مع الأسف غير موفقـة. وقد اعتمد فيها على استخدام اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية.»

وعن فيلم «العصفور» قال وكيل الوزارة «هل هذه صورة مصر بكل هذه السلبيات حتى في الفترة التي سبقت وقوع النكسة، أو وقوع الهزيمة. أم أن الفن الذي برع المخرج يوسف شاهين في تقديمه لا يمثل الفن الذي ينبض بحب مصر وهي قلب العروبة ومناط رجائها».

ويختتم السيد وكيل الوزارة مقاله بوعد منه أن يعيد النظر في منع هذه الافلام.

وعندما عرض فيلم «زائر الفجر» عام ١٩٧٥ كان ناقصاً. وعرضت النسخة الناقصة نفسها في افتتاح مهرجان قرطاج السينمائي الدولي بتونس عام ١٩٧٦ والمشاهد واللقطات والكلمات التي حذفت من الفيلم هي:

١ - مشهد درامي وثائقي يعبر عن الحياة اليومية في أحد مستشفيات القاهرة من خلال تحقيق صحفي تقوم به بطلة الفيلم.. المرضى يتزاحمون لصرف الدواء المجاني. والممرض ينهرهم بعنف يدور الحوار التالي بين الصحفية بطلة الفيلم ومدير المستشفى:

- انا مستعد أكلمك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقراء عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة. عشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت. بس الرقابة في الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده؟

- هو أنت مش خايف على الكرسي؟

- ان كان علي أنا مش عايز أقعد في البلد دي.

٢ - قول مدبولي جار بطلة الفيلم لوكيل النيابة: أصل يابيه الايام دي الجبن سيد الاخلاق.

٣ - قول عبده الطباخ السابق في منزل زوج بطلة الفيلم لوكيل النيابة تعقيباً على حادثة وقعت للبطلة في ميدان السيدة زينب: عارف حلينا الموضوع ازاي. خدت المخبر على جنب واديته قرشين.

٤ - قول عبده لوكيل النيابة أيضاً: فيه ناس كانوا بييجوا يراقبوها ويسألوا عنها من وراها.

٥ - الحوار بين الدكتور الذي أجرى عملية «تنظيف» لابنة نانا التي تدير بيتا للدعارة وبين نانا. وهو:

- بنتك مش اول ولا آخر واحدة يا مدام.

- بس بوسي لسه صغيرة يا دكتور.

- واصغر من بنتك كتير. اسأليني أنا.

٦ - الحوار بين بطلة الفيلم ومدير تحرير الجريدة التي تعمل بها قبل الثورة حين اضطر الى الاختفاء في المقابر ليلة حريق القاهرة. وأثناء الكفاح السري ضد النظام الملكي الاقطاعي، وهو:

- أول مرة أعرف أن في مصر ناس ساكنين في المقابر.

- عمرك مشيتي حافية في الطين.. عمرك اكلتي مِش بدوده وحمدتي ربنا. دخلتي مستشفى ورموكي رمية الكلاب؟ متبقيش عرفتي مصر.

٧ - تعليق مساعد وكيل النيابة بعد الافراج عن نانا بالتليفون: ما هو القانون مفصل علشان يحمي اللي فوق.

٨ - قول بطلة الفيلم لصديقتها في مصعد العمارة: أنا مش خايفة من الموت يا سعاد. أنا بس

خايفة ييجي قبل ما أشوف اللي نفسي فيه، يا خسارتك يا مصر يا خسارتك يا مصر.

٩ ـ قول صديق البطلة لوكيل النيابة: انها كانت تقول أن سعاد أرملة أحد شهداء ٦٧، وشها حزين زي مصر.

١٠ ـ قول وكيل النيابة في نهاية الفيلم: وايه اللي ممكن نعمله إذا كان حاميها حراميها.

وكما كانت الفترة من عام ١٩٥٢ الى ١٩٥٥ فترة انتقالية في تاريخ الرقابة بعد تغيير النظام السياسي، كذلك كانت الفترة من عام ١٩٧١ الى عام ١٩٧٦، اذ سرعان ما أدركت السلطة أن القرار الوزاري المنفذ لقانون عام ١٩٥٥ لم يعد يتلائم مع موجة الافلام السياسية في النصف الأول من السبعينات، ولذلك أصدر وزير الاعلام والثقافة القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ نيسان/ابريل عام ١٩٧٦ والذي يعتبر عودة الى تعليمات عام ١٩٤٧ مرة أخرى «بالنص أحياناً، وباعادة الصياغة أحياناً أخرى، وبالمضمون نفسه في النهاية». بل ان قرار ١٩٧٦ يفوق تعليمات ١٩٤٧ في فرض المزيد من المحرمات.

فحين تنص تعليمات ١٩٤٧ على عدم تمثيل قوة الله سبحانه وتعالى بأشياء حسية كالجسم أو الصوت أو خلافه أو اظهار صور الأنبياء ينص قرار ١٩٧٦، على منع اظهار صورة الرسول (ص) صراحة أو رمزاً أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك اظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عموماً على أن يراعى الرجوع في كل ذلك الى الجهات الدينية المختصة.

وهكذا يجعل القرار ما يطلق عليه الجهات الدينية المختصة «سلطة فوق سلطة الرقابة» وذلك رغم أن مصر دولة اسلامية، والاسلام دين بلا كنسية والاغرب من ذلك أن يمنع صورة السيد المسيح بينما توافق على ظهورها الجهات المختصة بالديانة المسيحية على اختلاف طوائفها وشيعها.

ويبدو التطابق بين النصين واضحاً عندما تحرم تعليمات ١٩٤٧ اظهار النعش احتراماً لجلال الموت، ويحرم قرار ١٩٧٦ عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت. وبحكم هذا النص يجوز منع فيلم مثل «يوميات نائب في الارياف» اخراج توفيق صالح عام ١٩٦٩، أو فيلم «السقامات» اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٧٧.

ويبدو التطابق فيما يتعلق بالجنس. فتعليمات ١٩٤٧ تحرم اظهار الاجسام العارية سواء بالتصوير أم بالظل. ويحرم اظهار اجزاء الجسم التي يقضي الحياء بسترها وبخاصة أجسام النساء بشكل مبتذل (البطن ـ الصدر ـ الساق في بعض الأوضاع النابية) كما لا يسمح بتسليط الكاميرا على الأجزاء من قرب بحيث يكون مظهرها منافياً للآداب ولا

يرتـاح اليها الذوق أو يكون الغرض من اظهارها «اثارة الغرائز». وقرار ١٩٧٦ يحرم اظهار الجسم البشري عارياً على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع وعدم مراعاة الا تكشف الملابس التي يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدي الى احراج المشاهدين أو تتنافى مع المألوف في المجتمع. أو ابراز الزوايا التي تفصل أعضاء الجسم أو تؤكدها بشكل فاضح.

وأخيراً يبدو التطابق بين النصين في تحريم تعليمات ١٩٤٧ لمناظر الاخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الاضراب. وفي تحريم قرار ١٩٧٦ لعرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو الى اشاعة اليأس والقنوط واثارة الخواطر أو خلق نعرات طبقية أو طائفية أو الاخلال بالوحدة الوطنية. وعندما يصبح على الفنان الا يقترب من معالجة الموت أو الجنس، لا يبقى له غير المغامرات والمطاردات، والقصص الميلودرامية والكوميديات الهزلية.

وهذا التطابق بين تعليمات ١٩٤٧ وقرار ١٩٧٦ هو الذي دفع جماعة السينما الجديدة الى اصدار بيان يعلن رفض قرار وزير الاعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ لأنه يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير وانتهاكاً صارخاً للدعاوي المطروحة من قبل السلطة الرسمية حول الحريات الديمقراطية كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية في السينما المصرية خاصة، والفنون التي يتناولها القرار عامة.

ويستـطرد بيان جماعة السينما الجديدة: وهذا القرار امتداد لتعليمات عام ١٩٤٧. تلك التعليمات التي صدرت أيام الاحتلال. وما تزال تلقي بظلها الى الآن. وهو من هذه الناحية يتعارض مع مبادىء الدستور الدائم وسيادة القانون. وهكذا يمثل القانون عائقاً على حرية الفنان. وسلاحاً يشهر في وجه الفن الملتزم ويحمي الهابط.

كان فيلم «المـذنبـون» اخـراج سعيد مرزوق والذي بدأ عرضه في القاهرة في ١٦ آب/اغسـطس عام ١٩٧٦ هو أول ضحايا القرار ٢٢٠. وبعد المذبحة التي تعرض لها الفيلم أثناء عرضه، والارهاب الذي عاش فيه صناع الفيلم لفترة طويلة، والتحقيق مع الرقباء الذين أجازوه، اجتاح السينمائيين والرقباء، وتحقق الغرض من معركة «المذنبون».

والمقال التالي يلقي الضوء على معركة «المذنبون» وقد نشر تحت عنوان: ليستمر عرض فيلم المذنبون:

نشرت الصحف أن لجنة سباعية خاصة تكونت بقرار من وزير الثقافة والاعلام للبحث في منع فيلم المذنبون أو الحذف منه أو عرضه للكبار فقط.

وبغض النظر عن تشكيل هذه اللجنة السباعية حيث يمثل فيها العاملون في السينما بنسبة واحد الى سبعة. وبغض النظر عن الاختبارات الثلاثة المطروحة أمامها مسبقاً فإن من الطريف جداً أن يحدث هذا بعد عامين من الموافقة على انتاج الفيلم، وبعد عشرة شهور من الموافقة على عرضه، وبعد ستة شهور من

عرضه ليبيا سمى مهرجان القاهرة ممثلاً لمصر. وبعد أكثر من شهرين من عرضه في سينما ريفولي وغيرها من دور العرض حيث لا يزال يعرض.

معنى هذا أن أجهـزة الدولة كانت نائمة طوال هذه الفترة أو أن هذه، الأجهزة مثل ادارة الرقابة واللجنة العليا للرقابة ولجنة المهرجانات وغيرها قد أصبحت غير ذات موضوع، فإذا منع الفيلم حق لكل مواطن من الملايين التي شاهدته أن يطالب الدولة بتعويض عن الأضرار التي لحقت به من جراء مشاهدته واذا لم يمنع وجب على المنتج أن يشكر الوزارة على هذه الدعاية لفيلمه.

والواقع أن القضية الأساسية التي يثيرها هذا القرار هي قضية «حرية التعبير». وهي أخطر القضايا الثقافية على الاطلاق سواء في مصر أم في غيرها من دول العالم لأن انتاج الفيلم في حد ذاته يعني موافقة أجهزة الدولة المعنية على انتاجه. ولكن ترخيص الرقابة على الافلام في مصر ترخيص غريب. فالرقابة تقرأ المعالجة وتوافق عليها، وتقرأ السيناريو وتوافق عليه، ثم تشاهد الفيلم وتوافق عليه، وبعد ذلك تمنعه.

إن ترخيص الرقابة في مصر يلغي نفسه بنفسه، ويلغي القانون تماماً بنصه على أن من حق الرقابة أن تسحب هذا الـترخيص في الـوقت الـذي تشـاء. والأولى بوزير الثقافة والاعلام ـ وهو رجل العدل والقانون ـ ان يشكل لجنة لبحث مدى مشروعية هذا الترخيص. ومدى دستوريته في ظل دولة القانون والمؤسسات.

ان فيلم «المذنبون» هو أحد افلام فنان السينما سعيد مرزوق وهو فنان قدير يثبت للمقارنة مع العديد من فناني السينما المعروفين في العالم ويعرض الفيلم لبعض مظاهر الفساد في المجتمع المصري المعاصر.

وما يمكن ان يؤخذ على هذا الفيلم أنه لم يحلل أسباب هذا الفساد. أي أنه لم يكن نقدياً بما فيه الكفاية ليقول لنا لماذا وكيف، واكتفى فقط بأن يقول هذا ما يحدث. وقد جاء في الصحف ان قرار الوزير صدر بناء على احتجاج بعض أعضاء مجلس الشعب وبعض المواطنين على الصورة التي يقدمها الفيلم للمجتمع المصري. ولا يكـاد المرء أن يصـدق أن هناك من أعضاء مجلس الشعب من يطالب بمنع فيلم يفضح اللصوص والمرتزقة.

ان منع فيلم «المذنبون» لا يمكن إلا أن يكون دفاعاً عن هؤلاء اللصوص والمرتزقة الذين يفضحهم. والأولى بمجلس الشعب أن يهاجم الابتذال والاسفاف في الافلام.

وجاء في الصحف أن الوزير قرر منع الفيلم من التصدير بسبب احتجاج بعض المصريين العاملين في الخارج. وإذا كان هذا سبباً للمنع. فيجب أيضاً منع نشر مناقشات مجلس الشعب حول الانحرافات. ويجب منـع نشر تحقيقـات النيابة الادارية حول الاختلاسات. وتكون الخطوة التالية بالضرورة منع هذه المناقشات وتلك التحقيقات ولم لا طالما كل شيء على ما يرام.

ان عالم اليوم صغير بفضل أجهزة الاعلام ووسائل الاتصال بالجماهير.

ورجل الشارع في كل أرجاء العالم يعرف الآن كل ما يدور في كل مكان من هذا العالم. ورجل الشارع يعرف أن مصر تسير بخطى سريعة نحو الديمقراطية، وأساس الاساس في الديمقراطية الحقة حرية التعبير وحرية التوصيل، ولا يسيء الى الديمقراطية في أي بلد من البلاد الا هذه الافلام والمسرحيات والكتب الممنوعة.

وإذا كان المصريون العاملون في الخارج يرون ان مصر هي جنة الله على الأرض، فلست أدري لماذا تركوا هذه الجنة اذن. . ان نظرة هؤلاء لا يجب أن تكون مقياساً بأية حال وعليهم بدلا من أن يطالبوا بمنع «المذنبون» أو غيره من الافلام التي تصور بعض مظاهر الفساد أن يأتوا ليساهموا في اصلاح هذا الفساد.

وأخيراً يقول قرار الوزير ان الفيلم لم يلتزم بالقصة الاصلية التي كتبها نجيب محفوظ وأظن أن هذه ليست قضية الوزير. وانما هي قضية نجيب محفوظ أولاً وأخيراً ثم أن المذنبون ليست له قصة أصلية. وانما كتب نجيب محفوظ المعالجة السينمائية مباشرة للسينما». . انتهى المقال.

ولكن المؤكد أن معركة فيلم «المذنبون» لن تكون آخر المعارك مع الرقابة على السينما في مصر.

وقد تكونت داخل جمعية نقاد السينما المصريين عام ١٩٧٩ لجنة باسم لجنة الدفاع عن حرية التعبير. ومهمتها:

١ ـ توثيق وتحليل قوانين الرقابة.

٢ ـ رصد جميع الافلام الممنوعة وتحليل أسباب المنع، والدفاع عن الافلام التي ترى اللجنة الدفاع عنها، وذلك بواسطة عرضها وتنظيم المناقشات حولها واصدار النشرات عنها.

٣ ـ رصد ومتابعة المعالجات والسيناريوهات الممنوعة، وتحليل أسباب المنع والعمل على اجازة ما تراه اللجنة.

٤ ـ رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائي الممنوعة، والعمل بجميع الوسائل على فضح أجهزة الرقابة أو أجهزة المنع، ونشر هذه المقالات.

٥ ـ اعتبار بيان الجمعية بخصوص قانون العيب وكل بيانات الجمعية حول حرية التعبير أساس عمل اللجنة.

عندما نقول «السينما» فنحن نعني دور العرض وما يعرض بها من أفلام سواء من الانتاج المحلي أم الانتاج الأجنبي ولذلك فإن معركة حرية التعبير لا تقتصر على الافلام المحلية فقط، وانما تشمل أيضاً الافلام الأجنبية. وعندما ننظر الى هذه المعركة من زاوية مصلحة الجمهور. تتساوى أهمية الانتاج المحلي والانتاج الأجنبي.

وقد خاض نقاد السينما في مصر معارك عديدة مع الرقابة طوال السبعينات حول منع العديد من الافلام الاجنبية. ولعل أهم هذه المعارك تلك التي دارت حول منع الفيلم الفرنسي ـ الجزائري المشترك «زد» اخراج كوستا غافراس، وحول منع الفيلم السوفياتي «اندريه روبلوف» اخراج اندريه تاركوفسكي، وحول منع فيلم الامريكي «العسكري الازرق» اخراج رالف نيلسون، وأخيراً حول منع الفيلم الامريكي «تورماري» اخراج مارتين ريت.

وقد انتهت هذه المعارك بعرض هذه الافلام مما يحسب لنقاد السينما المصريين وجمعيتهم التي تحمل هذا الاسم. ولكن هذا لا يعني ان النقاد قد كسبوا كل المعارك التي خاضوها لعرض الافلام الممنوعة. فهناك افلام لم يسمح بعرضها حتى في نادي سينما القاهرة مثل الفيلم الفرنسي «ضربة بضربة» اخراج مارين كارمتيز. وهناك افلام لم تعرض الا بعد الحذف منها على نحو يفقدها قيمتها مثل «ساتيركون» فيلليني و«الفهد» اخراج فيسكونتي.

وتتولى الحكومات الرقابة على السينما في جميع البلدان العربية بواسطة وزارات الثقافة أو الاعلام أو الثقافة والاعلام. بينما تمنع العربية السعودية انتاج أو توزيع أو عرض الافلام بسبب مفهوم خاص للدين الاسلامي يجعل السينما من المحرمات الدينية، ويتناقض هذا المنع مع وجود التليفزيون في السعودية. . . بل وقيامه بانتاج الافلام كما يتناقض مع توزيع شرائط الفيديو، بل وانتشارها على نحو هائل.

ووجود الرقابة على السينما في ذاته يعني أن هناك أفلاماً تمنع من العرض على الجمهور أو حتى من العروض الخاصة في نوادي السينما ولكن السينما على العكس من الفنون الأخرى لن تستطيع التخلص من الرقابة بسبب حجم رأس المال المستثمر فيها. فهذا الحجم كبير الى درجة تغري العديد من أصحاب رؤوس الأموال لاستثمار أموالهم. وسعياً الى مزيد من الأرباح يلجأ بعض المستثمرين الى انتاج أو توزيع أو عرض افلام لا تمت الى الفن السينمائي بصلة. ولذلك تجد أغلب دول العالم أنه لا مفر من فرض الرقابة الحكومية على السينما. غير أن أشكال الرقابة وقوانينها وطريقة عملها يجب الا تتعارض مع تطور الفن السينمائي وتلك هي مشكلة الرقابة على السينما.

وأفضل أشكال الرقابة في البلدان العربية، أي التي تحد من التأثير السلبي للرقابة على تطور الفن السينمائي أن تكون الرقابة هيئة حكومية مستقلة عن أي وزارة، وأن تكون الرقابة على السينما منفصلة عن الرقابة على المسرح أو الاغاني وغيرها من وسائل وأشكال الاتصال بالجماهير وذلك بسبب طبيعة صناعة السينما الخاصة التي أشرنا اليها. أما من حيث القوانين فإن أفضل القوانين هو القانون المصري الذي صدر عام ١٩٥٥ والذي ينص على تعليمات عمومية، ويترك للرقباء حرية التقدير، كما يسمح بالتظلم من قرارات الرقابة عن طريق لجنة عليا.

ومدير الرقابة، والرقباء العاملون معه، يجب أن يتمتعوا بمستوى ثقافي مرتفع، والا يكونوا من بين العاملين في السينما حتى تضمن الدولة حيادهم النسبي في الحكم على الافلام. ومن الضروري لتطور الفن السينمائي في البلدان العربية التفرقة بين العروض العامة، وعروض نوادي السينما سواء أكانت مفتوحة للجمهور بتذاكر أم قاصرة على

الاعضاء، وعروض المراكز الثقافية الاجنبية التي يجب أن تعفى من الرقابة تماماً على أساس انها مسؤولية السفارات التي تتبعها تلك المراكز الثقافية ولا تخضع لقوانين السوق التجارية.

ثانياً: تنظيم صناعة السينما

تقتصر العلاقة بين السينما والدولة في أغلب البلدان العربية على تنظيم الرقابة على الافلام. وتنظيم طرق جباية الضرائب من دور العرض بينما الدور الرئيسي للدولة هو تنظيم صناعة السينما بما يؤدي الى نهضة الانتاج الوطني ونمو الصناعة بصفة عامة بحيث تقوم بدورها في اثراء وجدان الشعب بعرض روائع السينما العالمية، واتاحة الفرصة لكل شعب لمشاهدة انتاج الشعوب الأخرى من الافلام.

تختلف تشريعات تنظيم صناعة السينما في الوطن العربي حسب علاقة الدولة بهذه الصناعة. ففي الأقطار التي أممت السينما تأميماً شاملاً وهي الجزائر واليمن الديمقراطية تخضع السينما خضوعاً كاملاً للدولة في مختلف تشريعاتها. وفي البلدان التي يوجد بها قطاع عام يعمل مع القطاع الخاص، وهي تونس والمغرب وليبيا والسودان والصومال وموريتانيا وجيبوتي وسوريا والعراق ومصر، فتوجد بعض التشريعات التي تنظم العلاقة بين القطاع العام والقطاع الخاص.

وتبدو مشكلة نقص التشريعات بشكل واضح في الأقطار التي ينفرد فيها القطاع الخاص بالعمل في صناعة السينما، وهي الاردن والامارات العربية المتحدة والبحرين والسعودية وعمان وقطر والكويت ولبنان واليمن العربية، وذلك باستثناء قطر حيث يوجد تشريع لتنظيم صناعة السينما. ومن الملاحظ ان القطاع الخاص في أغلب الأقطار العربية، سواء التي يوجد بها قطاع عام أم لا يوجد، يعمل ضد وجود التشريعات التي تنظم صناعة السينما على أساس ان هذه التشريعات قد تضر بمصالحه وتحجّم من أرباحه.

وباستثناء مصر والعراق لا توجد في الأقطار العربية الاخرى تشريعات تميز الانتاج الوطني عن الانتاج المستورد. ففي مصر يفرض المشرع على كل دار عرض أن تعرض الافلام المصرية بمعدل أربعة أفلام في السنة بما في ذلك أسبوع عيد الفطر واسبوع عيد الأضحى. وتصل الضرائب على تذاكر الافلام الاجنبية الى ضعف الضرائب على تذاكر الافلام المصرية. وفي العراق يعفى الانتاج الوطني من جميع رسوم الجمارك والضرائب اعفاء شاملاً.

وعلى الصعيد المهني توجد تنظيمات مهنية للسينمائيين وعمال السينما في مصر والعراق وسوريا ولبنان وتونس والجزائر. كما توجد اتحادات لملاك دور العرض في لبنان وتونس، وغرفة لصناعة السينما في مصر تضم المنتجين والموزعين مالكي دور العرض. ولكن لا توجد

تنظيمات مهنية في الأقطار العربية الأخرى.

وعلى صعيد البلدان العربية مجتمعة، ورغم وجود جامعة الدول العربية لا يوجد اتحاد عربي لصناعة السينما، كما هو الحال في صناعات أخرى كثيرة. ويرجع ذلك الى تصور القائمين على صناعة السينما في مصر بأن وجود صناعة سينما في الأقطار العربية الأخرى يضعف من صناعة السينما في مصر، والى تصور القائمين على صناعة السينما في الأقطار العربية ان وجود مثل هذا الاتحاد لن يفيد غير صناعة السينما في مصر. وكلا التصورين خاطىء، ويعكس تحكم النظرة الآنية المحدودة لدى الطرفين.

وكما فشلت الاقطار العربية في ايجاد اتحاد عربي لصناعة السينما فشل الاتحاد العربي لنقاد السينما، وكذلك الاتحاد العربي للسينمائيين التسجيليين بسبب هذه التصورات نفسها الى جانب الخلافات السياسية والاختلافات الثقافية.

ويمكن أن تجمل مبررات انشاء الاتحاد العربي لصناعة السينما بين البلدان العربية فيما يلي:

١ ـ حاجة الانتاج الوطني في كل من البلدان العربية الى كل الأسواق العربية باعتبارها الأسواق الطبيعية لهذا الانتاج، وعلى أساس أن السينما العربية هي السينما الناطقة باللغة العربية أو احدى لهجاتها فالوضع القائم الآن، وهو معاملة الفيلم العربي معاملة الفيلم الأجنبي في كل البلدان العربية، لا يخدم الانتاج الوطني في أي من هذه البلدان.

٢ ـ اختلاف أوضاع صناعة السينما في البلدان العربية من التأميم الكامل الى الحرية المطلقة للقطاع الخاص، وضرورة ايجاد الجهة التي تنسق بين سياسات الانتاج والتوزيع بحيث تتكامل ولا تتنافر، وتتفاعل في اطار المنافسة، وليس في اطار الصراع، من أجل نهضة الفن السينمائي، ومن أجل أن تقوم السينما بدورها الاعلامي والثقافي في المجتمعات العربية على النحو الذي يخدم التطور والتنمية.

٣ ـ مواجهة الاسواق العالمية في صناعة السينما كسوق عربي كبير وليس كأسواق صغيرة مشتتة، وبخاصة بعد قيام العديد من الاتحادات المماثلة على الصعيد الجغرافي كاتحاد دول شمال اوروبا في سكاندنافيا فيلم. أو على الصعيد القاري، أو ـ على صعيد اللغة الانكليزية والفرنسية.

٤ ـ النقص الكبير في عدد دور العرض السينمائي بالنسبة الى عدد السكان في كل الأقطار العربية، وضرورة مواجهة هذا النقص بالتنسيق بين الأقطار العربية بالاتفاق على مشروعات مشتركة لبناء دور العرض والربط بين الانتاج والتوزيع والعرض، وبين الاستيراد والتصدير في مجال السينما.

٥ ـ الحاجة الى مشروعات الانتاج السينمائي العربي المشترك الذي يعبر عن الحضارة العربية، ويعكس فلسفة الوحدة العربية ويقدم للشعب العربي وللعالم صورة لما يمكن أن يحققه التعاون القومي في الثقافة والاعلام.

٦ ـ منافسة التليفزيون ومنافسة الفيديو للسينما، وضرورة التنسيق بين صناعات السينما في الأقطار العربية لمواجهة هذه المنافسة في اطار تحديد دور التليفزيون من ناحية، ودور الفيديو من ناحية أخرى، ودور السينما ثالثاً.

٧ ـ العمل على دعم المهرجانات السينمائية العربية الدولية والقومية والوطنية. والتنسيق فيما بينها وتنسيق الاشتراك العربي في المهرجانات الأجنبية، وفي أسواق الفيلم الدولية بما يحقق الفوائد المرجوة من الاشتراك فيها، ويجعل الوجود العربي قوياً ومتكاملاً.

٨ ـ دعم السوق الموازية لنوادي السينما، والعمل على تحديد الأسعار الخاصة لافلام هذا السوق بين البلدان العربية، لتنمية هذا السوق ولتحقيق الاهداف الثقافية لنوادي السينما بما تعرضه من أفلام طليعية وتجارب فنية وانتاج فني رفيع.

٩ ـ دعم مراكز توثيق السينما في الأقطار العربية، والعمل على تحديد الاسعار الخاصة لأفلام هذه المراكز من أجل حفظ الافلام العربية وانقاذ التراث السينمائي العربي من التبدد والضياع.

١٠ ـ اصدار المطبوعات الدورية وغير الدورية باللغة العربية وبلغات أخرى لتقديم صورة احصائية دقيقة عن صناعة السينما في الأقطار العربية. وحتى يتم وضع الخطط الوطنية والقومية بناء على معطيات علمية صحيحة.

ثالثاً: نشر المعرفة السينمائية

يعتبر تعليم السينما من أهم الأسس التي يقوم عليها تطور الفن السينمائي في أي دولة من دول العالم، وذلك باعتبار السينما من الفنون الجميلة التي يتم تدريسها في مراحل التعليم المختلفة كتاريخ وحرفية وتذوق، وكهواية أيضاً. ويندر اليوم أن نجد بين الدول المتقدمة دولة لا تعلم السينما على الأقل في مرحلة من مراحل التعليم.

ان تعليم السينما هو الأساس لتنشئة جمهور جديد لذلك الفن الجميل والمؤثر ومع ذلك لا توجد حكومة عربية واحدة رغم اختلاف النظم السياسية بين الأقطار العربية تعلم السينما في أي مرحلة من مراحل التعليم بها.

أما على صعيد تعليم السينما بقصد احتراف المهن السينمائية المختلفة فهناك معهد عربي واحد هو المعهد العالي للسينما بمصر الذي تخرجت اولى دفعاته عام ١٩٦٣. وهو

معهد عال يتبع اكاديمية الفنون وتستمر الدراسة فيه لمدة أربع سنوات في سبعة أقسام للانتاج والاخراج والتأليف والتصوير والصوت والتوليف والديكور.

ويختلف تعليم السينما واعداد السينمائيين، وتعليم واعداد الهواة عن تثقيف الجمهور سينمائياً أو نشر المعرفة السينمائية فهناك وسائل محددة للثقافة السينمائية، وهذه الوسائل تتوجه الى الجمهور ويمكن ان تشمل السينمائيين والهواة. ووسائل الثقافة السينمائية هي:

أ ـ دار السينما

«دار السينما» هي الترجمة التي أقرها الاستاذ الشاذلي القليبي عضو مجمع اللغة العربية لكلمة «سينما تيك» الفرنسية والتي تترجم عادة «أرشيف الفيلم».

والواقع أن كلمة ارشيف تعني مخزناً للحفظ، بينما المقصود من الكلمة الفرنسية الحفظ والعرض تماماً مثل «دار الكتب» التي تحفظ الكتب، وتعرضها لمن يريد القراءة في الوقت نفسه، ولذلك فترجمة الاستاذ القليبي هي الوصف الصحيح لوظيفة الجهاز المعني.

ب ـ دار عرض الفن والتجربة

«دار عرض الفن والتجربة» ترجمة حرفية عن الفرنسية أيضاً تعني دار العرض الصغيرة الحجم التي تعرض الافلا م ذات الجمهور المحدود نسبياً. وفي كثير من دول أوروبا هناك شبكة كاملة من هذه الدور وعادة يشتري الموزعون حقوق الافلام التي تعرض بها بأسعار رخيصة نسبياً. وتسمى «الحقوق غير التجارية» أي حقوق العرض في هذه الدور وفي نوادي السينما، وفي جمعيات الهواة.

ج ـ نادي السينما

«نادي السينما» تجمع أو جمعية يتفق المشتركون فيها على موعد دوري أو غير دوري لعرض نماذج مختارة من الأفلام حسب الاتجاه السائد في التجمع او الجمعية. وقد تكون العضوية سنوية دون تذاكر. وقد تكون بتذاكر عن كل عرض الى جانب قيمة العضوية.

د ـ جمعية الهواة

«جمعية الهواة» تجمع أو جمعية مثل «نادي السينما» ولكن الفرق الرئيسي أن جمعية لهواة تهدف أساساً إلى اعداد هواة صنع الافلام وانتاج افلام الهواة.

هـ ـ المهرجانات الوطنية والدولية

«المهرجان الوطني» هو المهرجان الذي يقام كل عام أو كل عامين حسب وفرة الانتاج الوطني، ويقتصر على عرض أفضل الانتاج الوطني ومنح جوائز لأفضل الافلام

وأفشل السينمائيين وأحياناً تكون لجان تحكيم المهرجانات الوطنية لجان تحكيم دولية.

أما «المهرجان الدولي» فهو المهرجان الذي تشترك فيه أكثر من دولة وقد يمنح جوائز وقد يكتفي بعرض مجموعة من الافلام المختارة.

ويتميز المهرجان ذوالجوائز، وبخاصة عندما يكون ضمن المهرجانات المعترف بها من الاتحاد الدولي للمنتجين بعرض مجموعة من أهم أفلام العالم التي تعرض لأول مرة. وتتوقف درجة الاقبال على أي مهرجان، وبالتالي درجة نجاحه على كمية ونوعية الافلام التي تعرض فيه لأول مرة، أو ما يسمى «العرض العالمي الأول» وهناك صلة وثيقة بين المهرجانات الدولية وبين أسواق الدول التي تقام فيها.

وبينما تحتم طبيعة «دار السينما» أن تقوم الدولة بتأسيسها وادارتها يقتصر دور الدولة فيما يتعلق بدور عرض الفن والتجربة ونوادي السينما وجمعيات الهواة والمهرجانات الوطنية والدولية على تقديم التسهيلات الاجرائية والدعم المادي فقط.

هذا من حيث المبدأ، أما من حيث الواقع العملي فقد أثبتت تجارب الدول النامية، ومن بينها الأقطار العربية، ان كل الوسائل تحتاج الى الدولة. فالقطاع الخاص في هذه الدول قد ينشىء داراً للفن والتجربة، أو نادياً للسينما، أو جمعية للهواة، ولكنه لا يستطيع أن ينشىء شبكات لدور الفن والتجربة، أو نوادي السينما أو جمعيات الهواة، بحيث تشكل تيارات واضحة في الحياة الثقافية كما ثبت من التجربة أيضاً أن ترك المهرجانات الوطنية والدولية للقطاع الخاص يجعلها تتحول الى وسائل للمصالح الشخصية، ويبعدها تماماً عن الأهداف الثقافية المرجوة، ويجعلها لا تمثل الا أصحابها.

وإذا كان من الضروري في ظل الظروف الحضارية للدول النامية أن تتولى الدولة اقامة المهرجانات الوطنية والدولية، فليس من الضروري أن تقوم الدولة بانشاء دور عرض الفن والتجربة، أو نوادي السينما أو جمعيات الهواة، وإنما يكفي أن تعمل على انشاء اتحادات لهذه الدور والنوادي والجمعيات، وان تدعم هذه الاتحادات بمجموعة من القوانين واللوائح التي تيسر أعمالها، وأن تدعمها بالمال أيضاً إذا استطاعت، وذلك على أساس أن نشر المعرفة هدف وطني وأن مهمة الدولة الأولى تحقيق الاهداف الوطنية.

ان «دار السينما» هي ذاكرة البلاد المصورة، تماماً كما أن «دار الكتب» هي ذاكرتها المكتوبة، وقد فقد العالم الكثير من ذاكرته المصورة الى الأبد، وبخاصة من الأفلام الصامتة، نتيجة الاهمال من ناحية، والخصائص العملية المتهافتة للأفلام الصامتة من ناحية أخرى، وما حدث في العالم كله حدث في الوطن العربي أيضاً، ولكن بينما تداركت الكثير من الدول هذا الحال وقامت بانشاء دور السينما التي تحفظ تراثها، وما تجمعه من تراث الدول الأخرى،

لم يوجد حتى الآن بلد عربي واحد يؤمن بضرورة وجود «دار السينما».

وكما يعتبر انشاء «دار الكتب» في أي دولة بداية جديدة للحركة الأدبية فيها حيث تأخذ طابعاً ديمقراطياً بتوفير كل الكتب لكل من يريد بالمجان، كذلك تعتبر «دار السينما» بداية جديدة للحركة السينمائية توفر لكل الناس مشاهدة كل الافلام ولو بأسعار رمزية نتيجة التكاليف المرتفعة نسبياً لنسخ الافلام بالمقارنة مع نسخ الكتب، ومن المعروف أن حركة تجديد السينما الفرنسية في أواخر الخمسينات، والتي عرفت باسم «الموجة الجديدة» بدأت من خلال «السينما تيك الفرنسي» وتحت رعاية مؤسسة هنري لانغلوا «الأب الروحي» للعديد من السينمائيين في العالم. وبفضل معاونة لانغلوا تأسس أرشيف الفيلم في الجزائر عام ١٩٦٥ ـ وهو أول أرشيف عربي، وتأسست بعد ذلك أرشيفات الافلام في المغرب عام (١٩٦٦) ومصر عام (١٩٦٨)، وتونس عام (١٩٧٣)، والعراق عام (١٩٧٤)، وكلها أرشيفات حكومية ولا يمكن بأي مقياس علمي الادعاء بأن أياً منها أرشيف حقيقي للسينما، سواء بمفهوم الارشيف ـ المخزن أم بمفهوم الارشيف ـ دار السينما مثل دار الكتب. صحيح أن الأرشيف المصري يملك قانوناً يفرض على كل منتج ايداع نسخة من فيلمه قبل أن يحصل على تصريح الرقابة بالعرض، ولكن القانون لا ينفذ بسبب تحايل المنتجين. وصحيح أن الارشيف الجزائري يمتلك دارا للعرض في العاصمة، وفي خمس مدن جزائرية أخرى، ولكنه لا يمتلك مجموعة كاملة من الافلام الجزائرية رغم أنها محدودة العدد نسبياً.

ان تطور السينما في أي بلد يبدأ باحترام العلب التي تحمل فصول الفيلم كما قال لانغلوا. ودون وجود المبنى الخاص الذي يحفظ هذه العلب لا يمكن القول بأنها محفوظة. وحتى الآن لا توجد حكومة عربية واحدة تفكر في انشاء مبنى خاص لحفظ الافلام تتوافر فيه الصفات العلمية الواجب اتباعها، ولا حتى في خطط المستقبل البعيد. وإذا علمنا أن الاستديوهات المصرية مثلاً، وبموافقة شركات الانتاج، تصنع كل النسخ المطلوبة من كل فيلم من النسخة الاصلية، وليس من نسخة اصلية اضافية كما في كثير من الدول المتقدمة، وأن هذا التقليد المتخلف الى أبعد الحدود منتشر في الأقطار العربية الاخرى ايضا، ادركنا كم من النسخ الاصلية يفنى الى الأبد في كل يوم يمر دون وجود مبنى خاص لحفظ الافلام وهي تراث يملك المنتجون حقوقه المالية ويملك الشعب كله حقوقه الأدبية.

تقوم الحكومة في مصر وسوريا والجزائر وتونس وإلى حد ما في لبنان والمغرب والعراق أيضاً بدعم نوادي السينما، وجمعيات الافلام ولكننا لا نستطيع أن نقول ان هناك حركة حقيقية في هذين المجالين الا في تونس والجزائر والمغرب فقط. وهي حركة نشأت أثناء خضوع البلدان الثلاثة للاستعمار الفرنسي، بحكم قوة حركة نوادي السينما في فرنسا. ولا

تزال نوادي السينما في هذه الدول تعاني من آثار نشأتها في ظل الاستعمار الاجنبي ويكفي أن اللغة السائدة فيها هي اللغة الفرنسية.

ورغم أن الحكومة في مصر، من خلال وزارتي الثقافة والاعلام، كانت اول حكومة عربية تنظم مهرجاناً «دولياً للسينما»، وأول حكومة عربية تنظم مهرجاناً وطنياً للسينما، الا أنها تخلت عن دورها في هذا المجال للقطاع الخاص من خلال عدة جمعيات تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية. وقد فشلت هذه الجمعيات فشلاً كاملاً سواء في المهرجانات الوطنية أم الدولية وأهم المهرجانات الوطنية في الوطن العربي اليوم المهرجان العراقي والمهرجان المغربي، أما أهم المهرجانات الدولية فهي مهرجان قرطاج في تونس، والذي يقام كل عامين، ويخصص مسابقته للأفلام العربية والافريقية ومهرجان دمشق في سوريا، والذي يقام بالتبادل مع مهرجان قرطاج، ويخصص مسابقته للأفلام العربية والآسيوية.

وقد توصلت البلدان المتقدمة الى صيغة «معهد الفيلم البريطاني» أو «مركز الفيلم البريطاني» لأن كلمة معهد بالعربية تعني التعليم بينما المقصود بالكلمة في الجهاز المذكور نشر المعرفة السينمائية أساساً ولذلك نجد اليوم مركز الفيلم الامريكي، ومركز الفيلم السويدي ومركز الفيلم البرتغالي، وكلها على غرار مركز الفيلم البريطاني.

ويمكن أن نجمل مبررات انشاء «مركز الفيلم العربية» فيما يلي:

(١) انشاء الاتحاد العربي لصناعة السينما.

(٢) انشاء الاتحاد العربي للسينمائيين.

(٣) انشاء الاتحاد العربي لنقاد السينما.

(٤) انشاء الاتحاد العربي لدور عرض الفن والتجربة.

(٥) انشاء الاتحاد العربي لنوادي السينما.

(٦) انشاء دار السينما العربية لحفظ الافلام العربية وعرضها في المناسبات الثقافية (أرشيف قومي).

(٧) دعم دور السينما العربية (أرشيفات الافلام).

(٨) وضع وتطوير التشريعات السينمائية.

(٩) وضع وتطوير مناهج تعليم السينما.

(١٠) الاشراف على المهرجانات الوطنية والدولية في الأقطار العربية والتنسيق بينها.

(١١) التنسيق بين اشتراك البلدان العربية في المهرجانات الدولية في العالم.

(١٢) اصدار مطبوعات دورية وغير دورية.

رابعاً: الانتاج والتوزيع والعرض

شهد الوطن العربي منذ عام ١٩٥٧ انشاء مؤسسات عامة للسينما في مصر وسوريا

والعراق وليبيا وتونس والجزائر والسودان والصومال واليمن الديمقراطية، ومركزاً للسينما الوطنية في كل من لبنان والمغرب. أما في بقية الأقطار العربية فتقتصر علاقة الحكومة بالسينما على التشريعات التي تنظم الرقابة والجمارك والضرائب واجراءات الصناعة.

وكما تختلف المؤسسة العامة التي تملك ادوات الانتاج والتوزيع والعرض، أو بعضاً من هذه الأدوات، عن المركز الوطني الذي لا يملك شيئاً منها. وتختلف كل مؤسسة عامة عن غيرها حسب طبيعة النظام السياسي الذي تمارس نشاطها في اطاره.

بدأ القطاع العام السينمائي في مصر عام ١٩٥٧ بانشاء «مؤسسة دعم السينما» التي كانت أول مؤسسة عامة للسينما في مصر والوطن العربي. وفيما يلي أهداف المؤسسة من واقع قرار انشائها:

(١) رفع المستوى الفني والمهني للسينما.
(٢) تشجيع عرض الأفلام العربية داخل وخارج البلاد.
(٣) اقراض المشتغلين بالانتاج السينمائي الهادف.
(٤) الاهتمام بشؤون المشتغلين بصناعة السينما.
(٥) منح جوائز للانتاج السينمائي والمشتغلين به.
(٦) ايفاد بعثات طويلة وقصيرة لدراسة فنون السينما.
(٧) الاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية.
(٨) ايفاد مبعوثين رسميين لدراسة اسواق الفيلم العربي.
(٩) اقامة أسابيع للأفلام المصرية في الخارج.
(١٠) اقامة أسابيع للأفلام الاجنبية.

وفي عام ١٩٥٨ تحولت مؤسسة دعم السينما الى المؤسسة المصرية العامة للسينما لتحقيق الأهداف نفسها التي وضعت للمؤسسة الأولى.

وقد قامت المؤسسة بإقراض شركة «لوتس فيلم» التي تمتلكها المنتجة آسيا مبلغ ٧٣ ألف جنيه مصري مساهمة في انتاج فيلم «الناصر صلاح الدين» الذي أخرجه يوسف شاهين على أن يرد القرض من ايرادات التوزيع الخارجي ولكن الفيلم لم يدر خلال عشر سنوات أكثر من ٣٥ ألف جنيه.

واشتركت المؤسسة في عدد من المهرجانات السينمائية الدولية ونظمت عدداً من أسابيع الافلام المصرية في الخارج. وأسابيع الافلام الأجنبية في الداخل وأقامت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للافلام المصرية. وعملت على ترجمة ٢٥ كتاباً عن حِرْفية السينما وقامت المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة بنشرها. وفي عام ١٩٦٠ أقامت المؤسسة المهرجان

الـدولي الثاني للأفلام الافريقية والآسيوية الذي اشتركت فيه ٣٢ دولة. وكان المهرجان الأول قد أقيم في طشقند بالاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٨.

وفي عام ١٩٦٣ أدمجت المؤسســة في مؤسســة الاذاعــة والتليفــزيون «الــراديو والتليفزيون»، وتم انشاء أربع شركات تابعة للمؤسسة الجديدة وهذه الشركات هي:

١ ـ شركة الانتاج السينمائي العربي.
٢ ـ شركة الانتاج السينمائي العالمي.
٣ ـ شركة ستوديوهات السينما.
٤ ـ شركة توزيع وعرض الافلام السينمائية.

وفي العام نفسه انتقلت ملكية ستوديوهات مصر والاهرام ونحاس وجلال الى شركة الاستوديوهات عن طريق الشراء من الحراسة العامة، كما تم نزع ملكية ١١ من دور العرض لصالح شركة التوزيع والعرض، وتم تقدير قيمة هذه الدور بمبلغ ٨٣١ ألف جنيه الى جانب سينما ريفولي التي وضعت تحت الحراسة وقدر ثمنها بمبلغ ١٦١ ألف جنيه وفي العام نفسه أيضاً ـ ١٩٦٣ ـ تم عرض فيلمين من انتاج شركة الانتاج السينمائي العربي.

وفي عام ١٩٦٤ تم عرض عشرة أفلام من انتاج شركة الانتاج السينمائي العربي. وانتجت ادارة الافلام التسجيلية التابعة للشركة ٧ أفلام لحسابها و٧ أفلام لحساب المؤسسة.

وفي منتصف عام ١٩٦٤ تم إنشـاء شركة ثانية للانتاج العربي هي شركة القاهرة للسينـما. كما تم فصـل شركة التوزيع والعرض إلى شركتين وانتقلت تبعية ادارة الافلام التسجيلية الى شركة الاستديوهات. وفي ذلك العام عرضت شركة القاهرة فيلماً «واحداً» من انتاجها.

وفي عام ١٩٦٥ عرضت شركـة الانتاج ١٦ فيلماً وشركة القاهرة ٦ أفلام وشركة الانتاج العالمي فيلماً واحداً وانتجت ادارة الافلام التسجيلية ٣ أفلام.

وفي عام ١٩٦٦ عرضت شركة الانتاج ٧ أفلام، وشركة القاهرة ١٠ أفلام وشركة الانتاج العالمي ٣ أفلام.

وفي عام ١٩٦٧ عرضت شركة الانتاج ٤ أفلام، وشركة القاهرة ٥ أفلام، وفي هذه المرحلة واصلت المؤسسة ما بدأته مؤسسة دعم السينما، فاشتركت في المهرجانات الدولية، وأقـامت أسـابيع الافلام. ونظمت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للافلام المصرية. وقامت بانشاء «مدينة السينما» المكونة من بلاتوه واحد كبير، ومركز حديث للصوت، ومركز آخر حديث للتوليف.

وفي منتصف عام ١٩٦٧ تقرر ادماج شركات الاستديوهات والانتاج والقاهرة والانتاج العالمي في شركة واحدة باسم «شركة القاهرة للانتاج السينمائي». كما تم ادماج شركتي التوزيع ودور العرض في شركة واحدة باسم القاهرة للتوزيع السينمائي، وتم انشاء المركز القومي للافلام التسجيلية والقصيرة.

وقد عرضت شركة القاهرة الجديدة ١٢ فيلماً خلال النصف الثاني من عام ١٩٦٧. وقام المركز بانتاج عشرة أفلام ومجلتين تسجيليتين.

وفي عام ١٩٦٨ عرضت شركة القاهرة من انتاجها ١٥ فيلماً مصرياً وفيلمين من الانتاج المشترك، وانتج المركز ٦ أفلام.

وفي عام ١٩٦٩ عرضت شركة القاهرة ١٣ فيلماً، وأنتج المركز ٤ أفلام. وتم انشاء الوكالة العربية للسينما كوحدة مستقلة وأنتجت ٥ أفلام تسجيلية.

وفي عام ١٩٧٠ عرضت شركة القاهرة ٦ أفلام.

وفي منتصف العام تقرر ادماج شركة القاهرة في المؤسسة، وقامت المؤسسة بعرض ٥ أفلام خلال النصف الثاني من العام، و٧ أفلام عام ١٩٧١. وفي منتصف عام ١٩٧١ تقرر تصفية المؤسسة، وانشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى. وقامت الهيئة بعرض ٥ أفلام خلال النصف الثاني من العام.

وكانت المؤسسة قد أقامت مسابقة ذات جوائز مالية للأفلام المصرية عام ١٩٦٨، وأخرى دون جوائز مالية عام ١٩٦٩، الى جانب استمرارها في النشاط الثقافي داخل مصر وخارجها.

وهكذا بلغ انتاج القطاع العام الذي عرض خلال الفترة من ١٩٦٣ الى ١٩٧١ ١٢٩ فيلماً روائياً طويلاً أي نحو ثلث الانتاج المصري الذي عرض في تلك الفترة. وبلغ عدد المخرجين الجدد الذين أتاح لهم القطاع العام فرصة اخراج أول افلامهم الطويلة ١٤ مخرجاً. وهو العدد نفسه من المخرجين الجدد الذين قدمهم القطاع الخاص في هذه الفترة نفسها.

وفي تونس قامت وزارة الثقافة بانشاء الشركة التونسية للتنمية السينمائية والانتاج عام ١٩٦٢، التي تساهم فيها بأكثر من ٥٠ بالمائة من الاسهم. وهي تملك وتؤجر بعض دور العرض، كما تملك استديوهات جرت التي أنشأت عام ١٩٦٨. وقد كان للشركة المعروفة باسم الحروف الأولى من اسمها باللغة الفرنسية (الساتباك) تحتكر استيراد الأفلام الاجنبية منذ عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٨٢. وخلال هذه الفترة قامت بانتاج أو المشاركة في انتاج اكثر من ٩٠ بالمائة من الافلام التونسية الطويلة، وكل الافلام القصيرة.

وفي الجـزائر صدر عام ١٩٦٩ قانون تنظيم الفن والصناعة السينمائية وقرار انشاء الـديوان الـوطني للتجارة والصناعة السينمائية «الاونسك» والذي يحتكر الانتاج والتوزيع والاستـيراد، وقرار تأميم دور العرض البالغ عددها نحو ٣٥٠ دارا تتولى ادارتها بلديات الولايات. وتمكنت «الاونسك» من انتاج اكثر من ٧٥ فيلما طويلا وأكثر من مائتي فيلم قصير هي كل الانتاج السينمائي الجزائري في تلك الفترة. وبعض هذا الانتاج كان بالتعاون مع التليفزيون الجزائري.

وفي السودان تم تأميم الاستيراد والتوزيع عام ١٩٧٠ وانشاء مؤسسة الدولة للسينما التي تملك وتدير بعض دور العرض.

وفي سوريا بدأ القطاع العام مع بدايته في مصر بانشاء المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٣، وقد بدأت المؤسسة السورية بداية صحيحة اذ أوفدت مجموعة كبيرة من الشباب الهواة في بعثات علمية لدراسة السينما في مختلف معاهد السينما في العالم. وعلى أيدي هؤلاء الشباب بعد عودتهم الى بلادهم شهد الفيلم السوري مرحلة من الازدهار سواء في انتاج القطاع العام، أم القطاع الخاص، أم التليفزيون.

وقد كانت المؤسسة السورية تعتمد على ايراد ضريبة دعم السينما المفروضة على كل تذكـرة. وفي عام ١٩٦٩ اصبح لها احتكار استيراد الافلام الاجنبية، وبذلك تضاعفت ميزانيتها، وأصبحت تملك القدرة على التخطيط الى حد ما. ومنذ بدايتها حتى الآن تقوم المؤسسة بانتاج نحو ثلث الانتاج السينمائي السوري بمتوسط خمسة أفلام في السنة.

وفي الصومال، تقرر عام ١٩٧١ تأميم الاستيراد والتوزيع، وتم عام ١٩٧٥ انشاء وكالة الافلام الصومالية.

وفي العراق بدأ القطاع العام السينمائي عام ١٩٥٩ بانشاء مصلحة السينما والمسرح، وفي عام ١٩٧٠ ادمجت المصلحة في مؤسسة الراديو والتليفزيون وفي عام ١٩٧٣ استقلت مرة أخرى كمؤسسة. وقد قامت المؤسسة خلال عشر سنوات بانتاج ٩٥ بالمائة من الافلام العراقية كما أنها تملك وتدير بعض دور العرض وكانت لفترة محدودة تحتكر الاستيراد والتوزيع والانتاج احتكاراً تاماً.

وفي ليبيا، أنشئت المؤسسـة العـامـة للخيالـة عام ١٩٧٤، وتقـوم بانتاج الافلام القصيرة، كما جرت محاولات لانتاج الافلام الطويلة ايضا.

وفي اليمن الديمقراطية، تم تأميم السينما تأميماً شاملاً عام ١٩٧٣ وأنشئت في العام نفسه المؤسسة العامة للسينما لتتولى الاستيراد والتوزيع وادارة دور العرض وقامت المؤسسة بانتاج عدد من الافلام القصيرة.

لقد كان أغلب الانتاج السينمائي العربي خارج مصر حتى منتصف الستينات يقتصر على الافلام التسجيلية والقصيرة التي يغلب عليها طابع الهواية. ومع انشاء القطاع العام في سوريا والعراق في المشرق العربي وتونس والجزائر في المغرب العربي، ونتيجة لوجود القطاع العام في مصر بدأت السينما العربية تتغير، ولم تعد السينما العربية هي السينما المصرية فقط. ومن خلال السينما الشابة في هذه البلدان ولدت سينما عربية جديدة تعانقت مع السينما المصرية الجديدة في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢.

وإذا كان مستقبل السينما الشابة في البلدان العربية يرتبط بمدى تفهم الدول لدور السينما، فإن مستقبل السينما العربية الجديدة يتوقف على مدى تبلور مفهوم واضح لهذه السينما على الصعيدين النظري والعملي.

ففي السودان وليبيا والصومال واليمن الديمقراطية هناك مؤسسات عامة للسينما، ولكنها لا تملك خطة واضحة للانتاج، أو لنشاطها بصفة عامة. وفي العراق وسوريا وتونس والجزائر تتعثر المؤسسات العامة للسينما ادارياً ومالياً نتيجة افتقاد سياسة واضحة للعمل، وادراك محدد لوظيفة المؤسسة في الحياة الثقافية.

ويمكن القول بعد عشر سنوات من تدشين حركة السينما العربية الجديدة في مهرجان دمشق، ان هذه الحركة قد أثمرت العديد من الافلام الهامة في تاريخ السينما العربية. ولكنها لا تزال على هامش الاسواق العربية، ولم تستطع ان تكوّن جمهورها الذي يمدها بالقوة والحياة وهي لذلك حركة محكوم عليها اما بالخضوع لسياسات الحكومات العربية أو بالتوجه الى أوروبا الغربية لانتاج الافلام بواسطة شركات اوروبية ومخاطبة جمهور أوروبا، والحوار مع نقاد أوروبا.

وقد اختار أغلب مخرجي ومخرجات هذه الحركة باريس ولندن وبروكسل وجنيف وروما لا للعمل فقط وإنما للاقامة الدائمة وشبه الدائمة. وليس هناك سبيل لمواجهة هذا الوضع الا بوجود الاتحاد العربي لصناعة السينما، ومركز الفيلم العربي، وغيره من المؤسسات العربية المقترحة في هذا الفصل، والتي تمثل الاطر المستقبلية البديلة لصنع مستقبل السينما في الوطن العربي.

تعقيب

السيد يسين (*)

يقوم بحث الأستاذ سمير فريد عن «السينما والدولة في الوطن العربي» على دراسة محاور أربعة هي:

- الرقابة على الافلام.
- تنظيم صناعة السينما.
- نشر المعرفة السينمائية.
- الانتاج والتوزيع والعرض.

كما أنه اهتم اهتماماً خاصاً بحالة مصر نظراً لأنها تمتلك أقدم وأكبر صناعة سينما في الوطن العربي، وإن كان أشار اشارات كافية للوضع في باقي البلاد العربية. ويتضمن البحث وصفاً دقيقاً لأوضاع السينما في مصر والوطن العربي، والجزء الخاص بمصر على وجه الخصوص يتضمن عرضاً تاريخياً ممتازاً لتطور أوضاع الرقابة على الافلام، وتنظيم صناعة السينما.

ونريد في هذا التعليق تناول عدد من النقاط أثارتها هذه الدراسة الممتعة:

- العلاقة بين الايديولوجية السائدة في المجتمع ونطاق نوع الرقابة المفروضة على الافلام وحدوده.

- تحديد الموقف من حق المجتمع - ممثلا في الدولة - في الرقابة على الأعمال الفنية فيما يتعلق بمخالفة النظام العام أو الآداب العامة.

- تجربة القطاع العام في السينما.
- السينما الجديدة وأزمة التواصل مع الجمهور.

(*) مدير مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية في الاهرام - مصر.

أولاً: العلاقة بين الايديولوجية السائدة في المجتمع ونطاق حدود ونوع الرقابة المفروضة على الافلام

في تقديرنا اننا نحتاج إلى أن نتأمل بشكل أعمق في علاقة الدولة بالسينما في مجال الرقابة لا من زاوية تحريم التعرض لعدد من الموضوعات فقط، كما أظهرت الدراسة بجلاء، ولكن من زاوية فحص وتحليل الايديولوجية السائدة في المجتمع في مرحلة تاريخية ما وانعكاس تطبيق هذه الايديولوجية على حرية التعبير الفكرية والأدبية والفنية.

ولذلك قد يكون من المناسب أن نقسم المراحل إلى مراحل ثلاث: ما قبل ثورة تموز/ يوليو عام ١٩٥٢ مرحلة عام ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ وهي التي اصطلح على تسميتها المرحلة الناصرية، ثم المرحلة التي تبدأ من عام ١٩٧٠ حتى الآن.

مرحلة ما قبل تموز/ يوليو ١٩٥٢ كانت تتسم أساساً بهيمنة سلطة الاحتلال، التي خفت قبضتها في الفترة من عام ١٩٢٣ ـ ١٩٥٢ ومن هنا نستطيع أن نضع الاشارات الهامة التي وردت في البحث عن منع التعرض للأحداث الوطنية موضعها الصحيح، ونعني اصرار سلطة الاحتلال، على عدم بعث الروح الوطنية من خلال الفن (المسرح والسينما).

كما أن الاشارة الهامة في أواخر الثلاثينات الى تصدي الرقابة لمنع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة ولا سيما التعاليم الشيوعية، تشير الى فزع البرجوازية المصرية من أن يعبر التيار اليساري الناقد عن نفسه فنياً، لابراز جميع أبعاد المشكلة الاجتماعية المتفاقمة في مصر في هذا الوقت، والتي كانت تعبر عن الصراع الطبقي المحتدم في الريف والمدينة.

كانت البرجوازية المصرية ـ وما زالت حتى الآن ـ تحاول تصوير مرحلة ما قبل الثورة بأنها كانت مرحلة سلام اجتماعي يسودها الحب والتعاون بين الطبقات، وأن حقد ثورة تموز/ يوليو ١٩٥٢ هو الذي شوه صورة هذا الماضي الجميل! وما زالت هذه المعركة محتدمة حتى الآن. ومن الطريف أنني وأنا أكتب هذا التعليق طالعت في الاهرام (بتاريخ ٣ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٥) مقالا لحسين حلمي المهندس رداً على ثروت أباظة فيما يتعلق بمسلسل «زينب» الذي عرض في التليفزيون. والمهندس في المقال يؤكد على أن المجتمع المصري في الوقت الذي كتب فيه محمد حسنين هيكل روايته الشهيرة كان يسوده الصراع الطبقي، وأنه لم يكن بالصورة التي يحاول جاهداً ثروت أباظة أن يؤكدها، صورة المجتمع المنسجم الخالي من الصراعات. تلك رؤيتان متصارعتان للمجتمع المصري في هذا الوقت، وقد كانت السلطة في يد البرجوازية لذلك لم يكن غريباً أن تمارس رقابتها خدمة لمصالحها الطبقية.

غير أن الذي أريد أن أركز عليه هنا مسألة تتجاوز الرقابة، وأقصد هيمنة الدولة

الايديولوجية على سبيل الدقة. وأقصد بذلك على وجه التحديد أن الدولة ما دامت في بلادنا تمتلك السيطرة على النظام التعليمي ووسائل الاعلام ومجمل أدوات التنشئة الاجتماعية فإن هناك تساؤلات شتى ينبغي أن تثار حول نفاذ القيم المرتبطة بالايديولوجية السائدة الى نسيج العمل الفني ذاته سواء تم ذلك بصورة شعورية أم لا شعورية. بعبارة أكثر تحديداً نحن نتساءل هنا عن مشكلة هيمنة الدولة الايديولوجية وقدراتها في صياغة «الوعي الزائف» لدى الجماهير. ومن هنا يمكن أن نفرق بين الاعمال الفنية التي لا يمكن اعتبارها إلا أدوات لتثبيت هذا الوعي الزائف، وبين الاعمال الفنية التي تتصدى وتواجه وتجابه، لكي تقضي على الوعي الزائف، وتحاول تثبيت «الوعي الحقيقي»، وهي المهمة المقدسة لأي فن حقيقي وأصيل.

ومن هذه الزاوية يمكن أن نفهم بعمق أشارات الدراسة إلى محاولات عدد من المخرجين الرواد ابراز النضال الطبقي في مصر قبل عام ١٩٥٢.

في هذا الضوء علينا أن نتساءل ماذا حدث في الحقبة الناصرية؟ وهل عبر الفن عن قيم الاشتراكية التي كانت ايديولوجية سائدة ابتداء من بداية الستينات! أم حدث انفصال بين الهيمنة الايديولوجية للدولة والتعبير الفني؟ وإذا كان حدث انفصال فما هي مظاهره وما هو تفسيره؟

والاسئلة نفسها ينبغي طرحها في المرحلة الثالثة ونعني مرحلة الانفتاح الاقتصادي عام (١٩٧٠) وعلينا أن نهتم بما أسميه الاعمال الفنية المراوغة التي قد تركب موجة النقد للممارسات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في حقبة ما، من خلال صرف الانظار عن الاسباب الحقيقية البنائية المولدة للانحراف والقاء المسؤولية على عاتق عدد من الافراد المنحرفين بالطبيعة، مما يؤدي في النهاية إلى ابراء ذمة الطبقة السياسية الحاكمة. بعبارة أخرى هذه الاعمال التي تنحو منحى «مثالياً» بالمعنى الفلسفي للكلمة في تشخيص المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لا تفعل في الواقع سوى تدعيم «الوعي الزائف» في المجتمع لصالح الطبقات المستغلة بالرغم من ارتدائها مسوح النقد العنيف! (في بعض الافلام التي تعرضت لسلبيات الانفتاح الاقتصادي، كان الحل المقترح حلاً فردياً يتمثل في أن يتجه البطل إلى أن يقتل الشرير الذي يمثل أحد أقطاب الانفتاح، وكذلك في سلسلة الافلام التي صدرت وستصدر عن المخدرات، لبعدها عن تشخيص الاغتراب في المجتمع المصري وأسبابه البنائية المتعلقة بالخلل الجسيم الذي أحدثته سياسة الانفتاح الاقتصادي، تقدم هذه الافلام دروساً مجانية للمشاهدين في فنون وأساليب وايديولوجية التعاطي تحت ستار محاربة الظاهرة بإبراز النهاية الأليمة للبطل)، وأن كان تنتهي في النهاية لتدعيم القيم المرتبطة بالايديولوجية السائدة في المجتمع التي تتبناها الطبقات المسيطرة، قيم النهب

والخطف والاثراء بلا سبب، في اطار من ممارسة السلوك الاستهلاكي الترفي، وما يصاحبه من ضروب الترف والانحلال.

ثانياً: حول حق المجتمع ممثلاً في الدولة في الرقابة على الأعمال الفنية

هذه مسألة بالغة الدقة، وينبغي أن نقف أمامها طويلاً. ذلك لأن الحديث المجرد عن حق المجتمع، وحق الدولة، قد يؤدي الى نتائج بالغة الخطورة.

أي مجتمع وأي دولة؟

لو تحدثنا عن مجتمع ما قبل عام ١٩٥٢، ودولة ما قبل عام ١٩٥٢، لوقفنا ضد الرقابة التي كانت تريد خنق الأصوات النقدية الفنية التي اتجهت لتشريح النظام القديم متبنية مصالح الطبقات العريضة من الشعب المصري.

ولو تحدثنا عن المجتمع في الحقبة الناصرية وعن الدولة في الحقبة الناصرية فربما انحزنا للرقابة التي كانت تريد أن تمنع تدعيم القيم الرجعية في المجتمع.

ولو تحدثنا عن المجتمع في الحقبة الساداتية وما بعدها، فربما اتجهنا ضد الرقابة لو أرادت حجب سوءات الانفتاح الاقتصادي وتشريحها تشريحاً كاملاً يؤدي الى نشر الوعي الحقيقي بأسباب الظاهرة بين الجماهير. وهكذا فنحن ممن لا يقبلون اطلاق الحديث عن المجتمع أو عن الدولة.

ومن هنا فنحن في حاجة الى صيغة مرنة ومتوازنة تكفل للمبدعين ان يعبروا عن رؤاهم الفنية للواقع بحرية من ناحية وتؤدي الى أن يحافظ النظام السياسي على القيم التي يتبناها من ناحية أخرى. ويخيل لي أن الأستاذ سمير فريد يتبنى موقفاً ليبرالياً كاملاً ازاء هذه القضية، وهي نقطة تستحق أن تكون موضع نقاش في الندوة، وأقصد وظيفة وحدود ونطاق الرقابة في المجتمع على الأعمال الفنية.

ثالثاً: تقويم تجربة القطاع العام في السينما

لا نجد في دراسة الأستاذ سمير فريد تقويماً لتجربة القطاع العام في السينما، بالرغم من أنه أورد توثيقاً ممتازاً للتجربة. وينبغي أن نطرح في هذا الصدد مجموعة من التساؤلات: هل ينبغي على القطاع العام أن يدخل في مجال السينما؟ وان كانت الاجابة بنعم فلتحقيق أي أهداف؟

ولعل الاجابة عن هذا السؤال الرئيسي تمكننا من تقويم تجربة القطاع العام في السينما، التي اختلفت الآراء بشدة حول نجاحها وفشلها. وليست المسألة هنا مسألة

ميزانيات ترصد لانتاج افلام، ولكن لخدمة أي قضايا وللتعبير عن أي قيم؟

أنا أعلم سلفاً أن التعبير الفني لا يمكن اختزاله للإجابة عن هذه الاسئلة ببساطة، لأن الظاهرة الفنية بالغة التعقيد، ولا يمكن اخضاعها مسبقاً لبرامج جاهزة ومخططة، فذلك قد يؤدي بالفعل الى انتاج فني رديء. غير أن الفن من ناحية أخرى يعبر عادة عن نسق من القيم، ومن هنا أهمية التساؤل عن التوجه القيمي للقطاع العام في انتاجه. هذه أسئلة عامة لا يمكن الاجابة عنها إلا بالتقويم الموضوعي لتجربة القطاع العام في مصر.

رابعاً: السينما الجديدة وأزمة التواصل مع الجمهور

أشار الاستاذ سمير فريد اشارات مبتسرة الى السينما العربية الجديدة، بغير أن يوضح لنا ما هي اتجاهاتها وأي القيم تدافع عنها. وقنع بأن أشار الى أزمتها، وقرر أنها لا تزال «على هامش الاسواق العربية، ولم تستطع أن تكون جمهورها الذي يمدها بالقوة والحياة وهي لذلك حركة محكوم عليها إما بالخضوع لسياسات الحكومات العربية وإما بالتوجه إلى أوروبا الغربية لانتاج الافلام بواسطة شركات أوروبية ومخاطبة جمهور أوروبا والحوار مع نقاد أوروبا».

وأعتقد أن الاستاذ سمير فريد يشير الى ظاهرة بالغة الأهمية وإن كان لم يعطها حقها من التحليل: لماذا هناك أزمة تواصل بين هذا الجيل من المخرجين العرب والجمهور؟

هذه قضية تصدق على الشعراء العرب وعلى الروائين والقصاصين صدقها على المخرجين السينمائيين.

هل يمكن القاء اللوم على الجمهور الذي عادة ما يوصف بأنه «جاهل»، «رجعي»، «متخلف»، أم أن اللوم على المبدعين الذي غرقوا في التفنن في «التكتيك» على حساب ايصال الرسالة للمتلقي؟ ولماذا تجاوبت الجماهير التي نعتت بهذه النعوت مع كتاب معينين وشعراء معينين وفنانين معينين وتجاهلت غيرهم؟ لماذا تجاوبت الجماهير مع نجيب محفوظ ويوسف ادريس ومع صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وأمل دنقل، ولماذا لم تتفاعل مع الأجيال التي تلتهم؟

هذه مشكلة تحتاج الى مناقشة طويلة، في ظل اطار مقارن. ولعلنا لو درسنا المشكلة في ظل سينما العالم الثالث، ورأينا كيف حلت امريكا اللاتينية القضية مثلاً، وأعني قضية المزاوجة بين الفن النقدي الجيد ووصول الرسالة الى الجمهور، ربما نصل الى حلول أصيلة. ويكفيني في النهاية أن أشير إلى الفيلم الارجنتيني «التاريخ الرسمي» لكي أؤكد أن قضية معقدة مثل قضية الوعي الزائف وتحوله الى وعي حقيقي لدى مدرسة تاريخ في مدرسة ثانوية للبنين، قد تحولت الى عمل فني ممتاز، فيه عبقرية الفن الهادف.

الفصل الثالث

السينمائي العربي وقضايا التكنولوجيا والايديولوجيا

عدنان مدانات (*)

(*) ناقد سينمائي عربي من الأردن، ومخرج وكاتب سيناريو للأفلام القصيرة.

يجد السينمائي العربي الشاب نفسه امام مهمة مزدوجة إذ يطمح في خلق سينما عربية جديدة ومتطورة وذات صلة بالواقع الغربي وبالهموم التي يعاني منها المجتمع العربي. وتتجلى هذه المهمة المزدوجة في ضرورة تغيير وتطوير المنطلقات الايديولوجية للسينما العربية التي تكرست منذ خمسين سنة على الاقل وتطوير وتغيير البنى التحتية ـ الاقتصادية والتقنية للسينما العربية. كانت هذه القضية الشائكة مدار بحث مستمر بين صفوف السينمائيين العرب وقد تحولت منذ نهاية الستينات الى قضية مركزية تدور حولها الندوات والمؤتمرات وتكتب حولها الدراسات والابحاث.

ويمكن القول انه بالرغم من تكرار المناقشات حول هذه القضية فإنه ما من أحد استطاع التوصل الى برنامج متكامل للحل، كما أن المناقشات، في معظمها، كانت تقتصر على مواضيع محددة متكررة ذات طبيعة جزئية غير شمولية ولا تصلح أساساً لايجاد أية حلول جذرية. وكانت هذه المناقشات تقتصر من الناحية الايديولوجية والثقافية العامة على المطالبة الملحة بخلق سينما عربية تعالج بصدق مواضيع ومشاكل الواقع العربي الراهنة وتؤكد على الهوية القومية لهذه السينما بربطها بمسألة المعاصرة والاصالة مع التأكيد على أن تفهم هذه السينما من قبل الجماهير.

أما المنحى الثاني الذي كانت تتخذه هذه المناقشات فيدور حول مسائل الانتاج والتوزيع وملكية الانتاج. فمن ناحية، كانت تطرح التساؤلات حول كيفية قيام شركات الانتاج في القطاع الخاص والعلاقة بينها وبين شركات الانتاج في القطاع العام التابع للدولة. ومن ناحية أخرى كان يتم البحث عن أفضل وسائل توزيع الفيلم الجديد على مستوى الوطن العربي كي يحقق انتشاره وجماهيريته.

ثم إن هذه المناقشات كانت، في معظمها، تفتقر الى التحليل الدقيق للتوجهات الايديولوجية وللخواص النفسية والسيكولوجية المكونة للسينما السائدة وجماهيرها الممتدة في سائر ارجاء الوطن العربي وكانت تفتقر أيضاً إلى تحليل الخصائص الدرامية لهذه السينما تحليلاً دقيقاً مفصلاً ومنهجياً وتفتقر الى تحليل الخصائص الفنية والتقنية، مكتفية برسم الملامح العامة لهذه المسائل والتي تبدو واضحة على السطح لأي ناظر. وبالتالي فإنه لم تدرس على نحو دقيق وتفصيلي التوجهات والبنى والخصائص الداخلية للسينما الجديدة المرجوة.

وكانت معظم تلك المناقشات تبدو وكأنها تبحث عن سينما جديدة قاطعة في الوقت نفسه صلتها نهائياً مع السينما السابقة لها.

ومن ناحية أخرى، فقد أفرزت السينما العربية ككل ومنذ السبعينات محاولات فردية لسينمائيين متفرقين نتج عنها أفلام جديدة ذات توجهات ومستويات جديدة في الاداء الدرامي والفني والتقني والفكري. وربما لأن هذه الافلام لم تكن كثيرة العدد، فإنه لم يتم دراستها كما يجب بهدف استخلاص حلول منهجية من تجربتها قادرة على رسم طريق مستقبلي واضح وعملي للسينما العربية.

إن الخللين الأساسيين اللذين تعاني منهما السينما العربية، وهما الخلل المتعلق بالناحية الايديولوجية والخلل المتعلق بالناحية التكنولوجية بكل أبعادها المختلفة، يعكسان نفسيهما عملياً على نحو متبادل ومتداخل ويعيقان السينما الجديدة عن عملية التطور.

وسنحاول في الصفحات اللاحقة ان ننظر الى هذين الجانبين في علاقاتهما المتبادلة على مستوى تاريخي ومن خلال السينما السائدة ومن خلال الاتجاهات الجديدة التي قامت لتخطي هذه السينما وحملت توجهات جديدة فكرية وحققت نوعية متميزة.

الوضع التقني للسينما العربية

من المعروف أن تطور السينما في العالم كوسيلة تعبير وفن وكاستعراض يعود بدرجة أساسية إلى تطورات هامة في مجال تقنيات السينما. إن كل اكتشاف تقني جديد كان يقود أكثر فأكثر الى اكتشاف عناصر لغوية جديدة وفتح أفق أوسع أمام امكانات التعبير. فاكتشاف تقنيات الحيل السينمائية منذ بداية القرن واكتشاف الصوت في نهاية العشرينات واكتشاف اللون بعد ذلك، كل ذلك لم يكن مجرد تطوير تقني، بل كان اكتشافاً لعناصر لغوية جديدة. والشيء نفسه يمكن قوله فيما يتعلق بأجهزة الصوت الخفيفة الحمل وطرق التسجيل عن بعد اضافة إلى آلات التصوير الخفيفة المرنة واستخدام الرافعات وما شابهها من وسائل لتطوير حركة الكاميرا اضافة الى استخدام الاحجام المختلفة لشاشات السينما واكتشافات كثيرة لا مجال لحصرها الآن.

ولم تكن تكنـولوجيا السينما لتتطور بمعزل عن التطور العام للتكنولوجيا في الدول الحديثة، ذلك التطور الذي جعل من التكنولوجيا أسلوباً في الحياة ونمطاً في التفكير أثر حتى على مختلف العلاقات الاجتماعية وطبعها بطابعه.

إن هذا التطور الطبيعي في الدول الحديثة قد انعكس على مجال السينما بحيث انه يمكن القـول ان السـوية التقنية للانتاج السينمائي عموماً أصبحت عالية (ويشمل هذا الوضع حتى الافلام التجارية الرخيصة المنتجة بقصد الاستهلاك الجماهيري السريع والتي لا يوجـد فيهـا مستـوى فكري وفني جيد). وأصبح، تبعا لذلك، امتلاك الخبرة التقنية السينمائية، أو على الاقل، الحد المقبول منها، أمراً عادياً بالنسبة للسينمائيين الناشئين في تلك الدول، لأن المهارات التقنية صارت جزءاً من نظام انتاجي عام يشمل مختلف مجالات السينما.

بيد أن اكتساب هذه المهارات على ضرورتها، يصبح عملية شاقة بالنسبة لسينمائيي الدول النامية، مثلما أن اكتساب الخبرات التقنية بشكل عام هو عملية شاقة تحتاج الى الكثير من الجهد والوقت والامكانات المادية والذهنية.

وتبدو هذه المسألة في أشد حالاتها وضوحاً بالنسبة للسينما العربية السائدة، أي السينما المصرية والسينمـات العـربية الاخرى التي نمت من حولها وبالعلاقة معها. (ان الافلام العربية الحديثة التي حلت هذه المشكلة نوعاً ما هي، كما سنلاحظ لاحقاً، تلك التي انتجت جزئياً أو كلياً استناداً إلى الخبرات التقنية المباشرة للسينما الغربية الاوروبية بالذات).

وحتى نوضح المشاكل الاساسية المتعلقة بعلاقة السينما العربية بالتكنولوجيا، فإننا سنحاول أن نحدد منذ البداية ما نفهمه من مصطلح التكنولوجيا، باعتبارها مفهوماً شاملاً لمجالات متعددة في الوعي والتطبيق الحضاريين تتحقق وفق مستويات ملائمة.

في دراسـة عنوانها: «حول مفهوم التكنولوجيا والخلفية التاريخية لتطورها»[1]. يحدد المؤلفان مفهومهما للتكنولوجيا على انها تتضمن:

١ ـ الجانب المادي، أي الآلة نفسها والانشاءات الهندسية والتفاصيل الفنية المختلفة التي تتعلق بتكوين وصياغة آلة الانتاج والاستخدام الميكانيكي لها.

٢ ـ الجانب الاستخدامي، حيث يشمل عملية تسيير واستخدام الآلات طبقاً لتخطيط محدد وقرارات تتخذ لتنظيم وتسيير عملية الانتاج لتحقيق هدف واضح المعالم.

---

(١) انـظر: داود سليمان رضـوان ومحمـد عبـد السـلام جبر، «حول مفهوم التكنولوجيا والخلفية التاريخية لتطورها،» الفكر العربي، السنة ١، العدد ٧ (١٥ كانون الأول/ديسمبر ١٩٧٨)، ص ٦٦ ـ ٨٧.

ويتطرق المؤلفان لاحقاً إلى جانب آخر أساسي من مفهومها للتكنولوجيا: «ولا شك أن التكنولوجيا تنمو مع الزمن افقياً ورأسياً على حد سواء، بحيث تضاف اليها مجالات جديدة يستدعيها هذا النمو. فإلى وقت قريب استبعدت - ولا تزال تستبعد في كثير من الاحوال - النظم الادارية للمؤسسات الاقتصادية من مضمون التكنولوجيا، مع أنها المسؤولة بصفة مباشرة عن نجاح أو فشل الجانب المادي من التكنولوجيا».

أما الباحث اسماعيل سرور شلش، فيعتبر في دراسته[٢] التي تحمل عنوان: «قضية التكنولوجيا واستخدامها عربياً» أن: «المعدات والسلع والاساليب المستحدثة ليست هي التكنولوجيا وان هذه وتلك ليست سوى مظاهر ونتائج وراءها أسلوب في التفكير ومنهج في العمل». وهو يعتبر تبعاً لذلك: «إن المشكلة الكبرى في المجتمعات النامية هي في قوى التخلف الكامنة في أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والادارية والتنظيمية والفكرية والتربوية».

إن هذه التعريفات تلخص الى حد كبير المشكل الذي تعاني منه السينما العربية رغم العمر الطويل الذي قدر لها أن تحياه. ويمكن النظر الى هذا المشكل من ثلاث زوايا رئيسية: الأولى تتعلق بالاساس الصناعي التقني للسينما العربية، والثانية تتعلق بالسينما كنظام وكإدارة انتاج وتوزيع، والثالثة تتضمن ما ينتج عن ذلك من طرق استخدام بالعلاقة مع المستويات الايديولوجية والدرامية والفنية التي تقوم عليها السينما العربية. ويمكن تفسير هذه الزوايا الثلاث على النحو التالي:

١ - يتميز الوضع التقني المباشر للسينما العربية عموماً بالضعف.

٢ - يلاحظ على مستوى النظام الانتاجي والاداري غياب للتخطيط المدروس. وينطبق هذا الامر على القطاعين الخاص والعام. ويعكس هذا الامر نفسه سلباً على اقتصاديات السينما.

٣ - ان التقنيات والنظم المتخلفة للسينما العربية تصبح مرادفة للتوجهات الفكرية والبنى الدرامية والخواص الفنية المتخلفة وتتجانس معها من حيث الجوهر.

فعلى المستوى الاول، يمكن القول انه عدا عن النقص الواضح في تجهيزات الاستوديوهات السينمائية على نحو يجعل عملها متكاملاً، فإن الطاقة التي تستخدم مما هو متوافر من تجهيزات تقنية هي في حدود متواضعة. ونجد أن السينما العربية وبخاصة المصرية والسورية واللبنانية لا تستطيع أن تستخدم من الامكانات التقنية ألا أبسطها، أي ما يتعلق منها بالاستخدام العادي للكاميرا السينمائية كأداة تسجل ما يوجد أمامها. ومن الملاحظ،

---

(٢) انظر: اسماعيل سرور شلش، «قضية التكنولوجيا واستخدامها عربياً،» الفكر العربي، السنة ١، العدد ٧ (١٥ كانون الأول/ديسمبر ١٩٧٨)، ص ٨٨ - ١٢٣.

على سبيل المثال، ان اللقطات والمشاهد التي تحتاج إلى استخدامات تقنية معقدة وتحتاج الى التراكيب المختلفة للحيل السينمائية هي شبه غائبة في هذه الافلام العربية. وحتى ما يتم اللجوء اليه بكثرة من استخدام طريقة العرض الخلفي (الباك بروجيكشن)، فهو يتم دونما اتقان وتبدو اللعبة عادة واضحة بالنسبة للمتفرج.

وإذا كانت السينما في الدول المتطورة قد أوجدت مخرجين متخصصين في اخراج المشاهد الصعبة تقنياً وفنيين متخصصين في انواع الحيل السينمائية وممثلين متخصصين في أدوار صعبة على الممثل العادي (البديل) فإنه يلاحظ أن مثل هذه التخصصات غائبة عن نظم انتاج السينما العربية وان وجدت فعلى مستوى بسيط ومحدود. ونذكر على سبيل المثال ان حسام الدين مصطفى، المخرج الدارس وذا الخبرة، اضطر الى الاستعانة بمخرج اجنبي من أجل اخراج المشاهد الخاصة الصعبة المتعلقة بعبور قناة السويس والمعارك المرافقة لهذا العبور، وذلك في فيلمه «الرصاصة لا تزال في جيبي».

وثمة ضعف تقني آخر عام يميز مسيرة السينما العربية وهو يتعلق بمشاكل تسجيل الصوت وعمليات الدوبلاج. ونلاحظ هنا أن هذه المشكلة بالذات لا تزال تميز مسيرة السينما في مصر، رغم أن مصر هي أول بلد عربي يمتلك استوديوهات صوت حديثة.

ويمكن أيضاً ملاحظة الضعف في جانب آخر من تقنيات الصناعة السينمائية، وهو الجانب المتعلق بتنفيذ الديكورات داخل الاستوديو والتي تبدو في معظم الاحيان غير مقنعة، هذا اضافة الى سائر المواد التي تدخل في عداد الاكسسوار. كما يمكن أن يضاف الى هذا ضعف الامكانات المستخدمة في تأثيرات المكياج ومكملاته من شعر أو لحى اصطناعية أو ندوب وجروح وتشويهات مصطنعة.

أما على المستوى الثاني فإنه يمكن القول أن نشأة السينما العربية والمصرية أولاً، كانت عشوائية تماماً ودونما أية قوانين تشرف عليها وتنظمها سوى قوانين الرقابة التي وضعت أصلاً من أجل المسرح من قبل السلطات الفرنسية أو الانكليزية المستعمرة. ثم أن التشريعات الأولى على مستوى الحكومات العربية لم تسن إلا في فترة متأخرة جداً، وهي على الرغم من انها حملت طموحات كبيرة وسعت لتنظيم عمليات الانتاج والصناعة السينمائية، فإنها أولاً، لم تأخذ بعين الاعتبار وجود سيادة حقيقية للقطاع الخاص على سوق الانتاج والتوزيع، وهي ثانياً، كانت متناقضة في جوهرها ولم تؤد بسبب ذلك الوظائف المرجوة منها، ذلك انها خلطت بين المهام والوظائف المطلوبة من السينما ولم تستطع أن تحدد بشكل صحيح الجهات القادرة على تنفيذ القوانين والتشريعات الجديدة. فعلى سبيل المثال، نذكر أن القانون الاول الذي صدر في مصر عام ١٩٦٣، والذي تم بموجبه تأسيس شركة سينمائية تابعة للدولة، دمج هذه الشركة بشركتي الاذاعة والتليفزيون وناقش السينما باعتبارها مشروعاً اقتصادياً محضاً

ومع ذلك، فإن امر تحقيق هذا المشروع الجديد قد أوكل الى وزارة الثقافة بالذات. ولم يكن المقصود من وراء هذا دمج الاقتصادي بالثقافي، لأن الوضع الثقافي الخاص بالسينما لم يؤخذ بعين الاعتبار ضمن هذا القانون. وينطبق هذا المثال على ما حصل في سوريا في الفترة نفسها حين تم انشاء المؤسسة العامة للسينما التابعة ادارياً لوزارة الثقافة، في حين أن القانون الخاص بالسينما نص على اعتبارها مشروعاً اقتصادياً.

وثمة مثال آخر على هذا النوع من التخبط يتعلق بالقوانين التي تحدد الجهات المسؤولة عن الرقابة على الافلام، فأحياناً، كانت الرقابة من مهام وزارات الداخلية، وأحياناً من مهام وزارات التجارة وأحياناً من مهام وزارات الثقافة. وقد توصلت بعض البلدان العربية إلى صيغ مختلطة في محاولة منها لحل هذا الاشكال.

ومن أهم النواقص التي رافقت القوانين التي اصدرتها الحكومات العربية فيما يتعلق بتنظيم صناعة السينما، تلك التي نشأت من الفصل بين تنظيم الانتاج وتنظيم التوزيع والعرض. هذا اضافة الى تجاهل الحاجة إلى تنظيم عمليات الانتاج في القطاع الخاص. إن عدم قيام الحكومة بالسيطرة على جهازي التوزيع والعرض أدى عمليا إلى عدم قدرتها على توزيع انتاجها ودعمه وبالتالي تحقيق سياستها السينمائية الخاصة بها، وأدى أحياناً إلى أن تخضع الحكومات في انتاجها لشروط وقوانين القطاع الخاص نفسه. ينطبق هذا الوضع على الاقطار العربية التي يوجد فيها قطاع عام للسينما، وربما يمكن استثناء الجزائر إلى حد ما.

أما بالنسبة للقطاع الخاص، فالحال متشابه في كل البلدان العربية، حيث أن الانتاج يعتمد على بادرات فردية لا ضوابط لها وتهدف الى الربح السريع وتنطلق من مبدأ الانتاج بأرخص التكاليف، وهو أمر يؤدي بطبيعة الحال إلى تقليص استخدام التقنيات إلى الحد الأدنى.

لقد بقيت السينما العربية في معظمها، تبعاً لما ذكرناه، متخلفة تقنياً سواء على صعيد التجهيزات والمواد أم على صعيد اتقان استخدامها بل وحتى الشعور بأهمية اتقان استخدام الآلات. هذا وأن هذه القضية لم تدرس بما فيه الكفاية من قبل الاختصاصين والباحثين ولم تفهم باعتبارها متشعبة المجالات والمستويات. لقد كانت هذه حال كل الدراسات التي قدمت في حلقات البحث الثلاث التي نظمتها اليونسكو في بداية الستينات بالتنسيق مع وزارة الاعلام في لبنان. وهي على ما نعلم، حلقة البحث الوحيدة التي نظمت على مستوى راقٍ لدراسة كل مشاكل السينما العربية وشارك فيها خبراء من انحاء العالم. وهنا نلاحظ أن قلة قليلة من تلك الدراسات تطرقت الى موضوع التكنولوجيا ولكن بشكل عابر، حيث لم تحظ هذه القضية ببحث خاص بها أبداً. وينطبق هذا بخاصة على الدراسة التي قدمها الخبير

ايتيل موناكو والذي سعى فيها الى رسم خط مستقبلي للسينما العربية[٣].

ومع ذلك، فإنه لا يمكن القول ان قضية التقنية السينمائية كانت منسيةً تماماً من قبل الحكومات العربية، التي غالباً ما تطرح مثل هذا الشعار باعتبارها الطريق نحو النهوض بمستوى الصناعة السينمائية العربية. ففي سوريا، على سبيل المثال، يدور الحديث منذ أكثر من عشر سنوات حول بناء مدينة سينمائية. وتعقد على هذه المدينة الآمال الواسعة. ومع ذلك فإن هذا المشروع لا يزال يتخبط حتى الآن ولا يزال افقه غير واضح. ومن ناحية ثانية، على ما نعلم، فإن الدراسات المتعلقة بالمدينة السينمائية لا تزال تدور حول التكاليف والجدوى الاقتصادية دون أن يقر بشأنها أي قرار نهائي بخاصة وأن مثل هذه الامور تتغير عاماً بعد عام ولا تبقى على حالها. ومن ناحية ثانية، فانه لا توجد بعد دراسات حول مشاريع قوانين وأنظمة تنسق مع المدينة السينمائية في حال وجودها وتساهم معها في بلورة وانجاح سياسة سينمائية اقتصادية وثقافية ناجحة.

أما على المستوى الثالث، وهو المستوى الذي يكتسب أهمية خاصة من حيث آنيته ومن حيث انه يحتاج إلى حلول مختلفة ليست على هذا القدر من التعقيد. انه المستوى المتعلق بالتقنيات الفنية، ان صح التعبير، أي التقنيات المتعلقة بالاخراج والتصوير والمونتاج واستخدام الصوت والخ. انها التقنيات التي تعطي للفيلم شكله. وهذه القضية على ما نعتقد هي قضية ثقافية بالدرجة الاولى ترتبط بالوعي والمعرفة والمهارة والموهبة الفنية الموجودة عند السينمائيين وبمدى جديتهم وإخلاصهم لعملهم. فمن الناحية التاريخية، أفرزت السينما المصرية شكلا من التعامل مع تقنيات الاخراج والتصوير والمونتاج وكتابة السيناريو (باستثناء حالات قليلة)، سرى مفعوله على معظم الافلام العربية التجارية، بحيث أصبح شائعاً القول ان السينما التجارية في سوريا والعراق ولبنان وتونس وغيرها، هي تقليد للسينما المصرية في أضعف مستوياتها الفنية التقنية والدرامية والفكرية.

ومن المعروف ان السينما المصرية والعربية التي تسير في فلكها تنطلق أساساً من الرغبة في سرد قصة مؤثرة تستفيد منها في جذب الجمهور اليها وتطعمها بالنجوم والجنس والضحك والميلودراما. وتبرر هذه السينما توجهها بمقولة ذات طابع تقدمي هي «جماهيرية الفن» وتنطلق من ذلك لتقدم أفلاماً بسيطة في أفكارها، سهلة في بنائها الدرامي، وتعتمد أساساً على سرد الحكاية ضمن تسلسل واضح، بل ويمكن القول، ضمن تسلسل معروف مسبقاً ومتعارف عليه. وضمن هذا الوضع فإنه يتم النظر الى أي جهد فني راق باعتباره تعقيداً

(٣) ايتيل موناكو، «المظاهر الاقتصادية ومشاريع تطوير السينما في العالم العربي،» مؤتمر الطاولة المستديرة للسينما والثقافة العربية، ٣، بيروت، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤، السينما والثقافة العربية، محاضرات الطاولة المستديرة تحت رعاية واشراف الاونيسكو (بيروت: مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون، ١٩٦٥).

وحذلقة لا ضرورة لها ولا تفيد إلا في جعل الفيلم معقداً وغير مفهوم من قبل الجماهير. وقد عكس هذا الامر نفسه على شكل الاخراج وتوابعه، بحيث يمكن القول ان الشكل الذي يبدو عليه الفيلم التجاري السائد مشوه على مستوى الصورة وعلى مستوى الصوت. ويلاحظ هذا التشويه رأساً في استخدامات الميزانسين حيث لا تؤخذ بعين الاعتبار القواعد السليمة للحركة أو أصول التكوين السينمائي على مستوى اللقطة، وعادة، فإنه من الشائع على مستوى الميزانسين اللجوء إلى اللقطات المتوسطة البعيدة والتي تظهر الممثل وتكشف المكان في آن وتجعل الممثل يتحرك ضمن المكان بسهولة ودونما حاجة لاستخدام خاص ودرامي لحركات الكاميرا، ويلاحظ أيضاً على مستوى الاضاءة لجوء هذه السينما إلى الاضاءة الناصعة التي تعم المكان كله بالدرجة ذاتها من القوة دون أيما تأثير فني، وقليلة جداً هي الافلام التي تلجأ الى التنويع في الاضاءة واستخدامها درامياً وجمالياً. لقد اعتبر فيلم «زوجتي والكلب» في حينه قفزة هائلة في مجال التصوير الفني واستخدام الاضاءة بالنسبة للسينما العربية. وهذا امر صحيح، مع إنه لم يكن بحاجة لتقنيات معقدة، بل انه كان نتيجة لرغبة جادة في عمل فيلم جيد. ومن الامور النافرة أيضاً، الضعف في تنفيذ المشاهد الجماعية والتي تتطلب اعداداً كبيرة من الممثلين وتوتراً في الحركة المتغيرة الاتجاهات. أما عن الموسيقى فحدث ولا حرج، حيث إنها تؤدي وظيفة متشابهة في الافلام التجارية السائدة وتستند الى توتير الاعصاب اكثر مما تستند إلى إثارة الاحاسيس الجمالية وامكانات التعبير الفكري والدرامي.

ثمة أمثلة كثيرة على ما ذكرناه وهي تحتاج إلى بحث خاص من أجل دراستها. غير أن ما يهمنا هنا هو أن نؤكد أن الفكر المسطح لهذه الافلام ينتج شكلاً مسطحاً متلائماً معه ومع وظائفه.

هذه هي الشروط التي يجد السينمائي العربي نفسه امامها إذ يتعامل مع السينما مستنداً فقط إلى خبرة السينما العربية السابقة عليه والدائرة من حوله. أنها الشروط نفسها التي تجعل من مجرد اكتساب المهارة الحرفية، أو مجرد اتقان أصول المهنة على مستوى قواعد الاخراج والتصوير والتمثيل والمونتاج، أمراً يحتاج إلى جهد كبير وضرورة من أولى ضرورات تطوير مستوى العمل السينمائي العربي.

وبالطبع، فإن الشروط السائدة ليست قدراً لا يمكن اختراقه أو تجاوزه. فقد عرفت السينما العربية سينمائيين شباباً من ذوي التطلعات الجدية نحو السينما ومن ذوي المواهب والفكر الجاد ممن استطاعوا صنع أفلام متقنة إلى حد ما، ومنهم جيل السبعينات في السينما المصرية. غير أنه حتى في الافلام ذات المستوى، فإنه يلاحظ عدم اللجوء إلى التقنيات المعقدة وإن تم هذا الامر فدونما اتقان كاف وعلى سبيل المثال، فإن محاولة يوسف شاهين

في فيلمه «حدّوتة مصرية» والذي استخدم فيه الحيل السينمائية والديكورات الرمزية المعقدة تقنياً والتي تحتاج الى مهارات عالية، لم تبدُ ناجحة تماماً رغم أهمية الفكرة التي استندت اليها ورغم الخبرة الزمنية الطويلة عند شاهين في مجال السينما.

وإذا اتفقنا على أن السينما ليست مجرد عملية اخراج فقط، بل هي نتيجة جهود فنيين متنوعين، فإننا ندرك أن تطور المستوى التقني والحرفي للأفلام العربية يحتاج إلى تطور مواز لكل هذه الخبرات معاً، هذا إضافة الى امتلاك التجهيزات الملائمة.

لهذا السبب، على الأغلب، نجد أن العديد من المخرجين السينمائيين الشباب يلجأون إلى الخبرات الغربية وبخاصة في مجال التصوير والصوت والحيل الخاصة من أجل رفع المستوى الحرفي لأفلامهم، وبخاصة عندما يطمحون إلى أن تصل أفلامهم الى الجمهور الاوروبي. هذه مثلاً كانت تجربة اللبناني برهان علوية مع فيلمه «كفر قاسم»، وهي أيضاً تجربة معظم السينمائيين الشباب في بلدان المغرب العربي بخاصة.

ومع ذلك، فإنه من الانصاف بحق السينمائيين الشباب العرب القول بأنهم بدأوا يصنعون أفلامهم حرفياً على نحو أفضل بكثير من المستوى السائد في السينما التجارية العادية.

على كل حال، فإن هذه المسألة يجب أن تحتل مركزاً أساسياً في أولويات البحث عن طرق تطوير السينما العربية، لأنه من المؤكد أن السينما تبقى في ركن أساسي منها تكويناً بصرياً سمعياً، إضافة الى كونها وسيلة اتصال ومعرفة وتعبير جمالي وامتاع. ثم أن السينما كذلك، استناداً إلى وسائل تقنية ذات طبيعة خاصة، تحول الواقع إلى واقع فني ضمن مواصفات محددة. إذن، فإن استيعاب التكنولوجيا السينمائية على مستوى خلاق يجب أن يبدأ أولاً من استيعاب خصوصيتها والحد الادنى، على الاقل من امكانياتها واستيعاب العلاقة ما بين الوسيلة والوظيفة المرجوة.

ثمة مقولة في علم الجمال تشير إلى أن الابداع الذي أساسه الموهبة، لا يمكن أن يتطور ويتحقق في فن حقيقي إلا عن طريق اكتساب المهارة اللازمة في استخدام الوسيلة الملائمة في انتاج النوع الفني المعني. وينطبق هذا الامر بخاصة على السينما. وهذا يعني اتقان أولويات العمل وأصوله. ودون الوصول الى تسوية ما عامة ومقبولة، لتكون منطلقاً لتراكم الخبرات الجديدة، فإن السينما العربية ستعاني كثيراً قبل الوصول الى مستوى فني لائق. ولا نتحدث هنا عن القيم المعرفية والجمالية الراقية.

غالباً ما نقرأ للنقاد والباحثين آراءاً تقضي بأن الصورة قد تطورت بفضل السينما ومن ثم التليفزيون بحيث أنها أصبحت حضارة بحد ذاتها، وصار من الشائع أن نستمع الى

مصطلح من نوع «حضارة الصورة». غير أن هذا الجانب بالذات لا يزال ضعيفاً بالنسبة للسينما العربية. فالصورة في الفيلم العربي ليست حضارة بعد. وهي لا تزال تفتقد شكلها الصحيح الفني. انها صورة مشوهة بالمنظور الجمالي الحضاري. أنها صورة مشوهة بصرياً على مستوى التكوين السينمائي المرئي، على مستوى المكياج، على مستوى الديكور والازياء، وعلى مستوى الاضاءة، وعلى مستوى تنظيم الحركة داخل اللقطة أو المشهد.

ومن نافل القول التذكير بأن الصورة المشوهة عاجزة أصلاً عن اداء وظيفة درامية صحيحة وعاجزة عن التعبير عن قيم فكرية رفيعة.

ان الشكل السائد للفيلم العربي قد حدا بالكثير من الباحثين العرب وغير العرب على التأكيد على المفهوم الشائع المتعلق بأن طبيعة الانسان العربي صوتية أكثر مما هي صورية، أي انها تميل الى التأثر بالصوت أكثر من ميلها الى التأثر بالصورة. انهم يستندون في ذلك الى غلبة الجانب الصوتي في الفيلم العربي والذي يتبدى سواء عن طريق الاستخدام المسترسل والممطوط للحوار حتى الثرثرة أم الاستخدام المبالغ فيه للموسيقى والتي تبدو في احيان كثيرة وكأنها تريد منافسة حوار الممثلين. وإذا لاحظنا أن الفيلم العربي التجاري الشائع يمكن أن يبث بسهولة من الاذاعة (وهذا تقليد شائع) فإننا ندرك الدور الصوتي القائد لمسيرة الفيلم العربي. على كل حال، فإن الحديث عن تخلف استعمال الصوت تقنياً وفنياً ودرامياً أمر لا يختلف عليه اثنان من المتتبعين لأوضاع السينما العربية.

من المتعارف عليه في المجتمعات المعاصرة أن التكنولوجيا تولد التكنولوجيا. غير أن هذا في الدول النامية يتطلب تطورات متعددة الأوجه على صعيد البنى المادية والروحية في المجتمع. ويتطلب بشكل خاص وجود وعي متميز بأهمية التكنولوجيا في الحياة المعاصرة. غير أن النظرة الى التكنولوجيا في الدول النامية لا تزال متخلفة بحد ذاتها. وينطبق هذا الأمر حتى على غالبية المثقفين. وتوجد في احيان كثيرة تخوفات من التكنولوجيا نتيجة وضع تعارضات فيما بينها وبين الموروثات من قيم ومفاهيم سائدة، وتعارضات اخرى مفتعلة بين التكنولوجيا بما ينتج عنها من قيم جديدة وبين القيم الروحية المتوارثة والسائدة بحيث يعتبر ان التكنولوجيا لاتضع حضارة المادة في مقابل حضارة الروح.

ثم ان توسيع القاعدة التكنولوجية يرتبط أشد الارتباط بسياسات الدول ومدى صدقها في المضي قدماً بعمليات التنمية على جميع الاصعدة. ويلاحظ في دول العالم الثالث النامي أن التوسع يتم في الجانب الاستهلاكي من التكنولوجيا المستوردة على حساب الجانب المرتبط بخلق القاعدة الملائمة للانتاج التكنولوجي وتطوير أو انشاء الصناعات الوطنية الثقيلة الأساسية.

غير انه من المؤكد ان عملية التنمية والتكنولوجيا وتطبيقها وجعلها من المقومات الأساسية للحياة في جميع مجالاتها، ليست عملية فردية، بل انها تحتاج الى جهود الدول والمؤسسات ذات القدرة الاقتصادية المتينة. وينطبق هذا على كل فروع التكنولوجيا كما ينطبق على فرع بعينه.

والسينما، بحكم تنوع خواصها ووظائفها ومكوناتها تحتاج، ربما اكثر من غيرها، الى تضافر جهود الدولة بأجهزتها التشريعية والاقتصادية والثقافية مع جهود مؤسسات مختلفة اقتصادية وثقافية، بما يؤدي الى فهم عملية التطور السينمائي باعتبارها عملية لا تقتصر على السينما وحدها، بل انها تشمل جوانب اخرى في حياة المجتمع. هذا اضافة الى الشرط الذي لا بد من تكراره في كل زمان ومكان والقاضي بافساح المجال أمام السينما للتعبير عن أفكارها بحرية وضمن جو ديمقراطي عام.

لقد نمت السينما أساساً في مجتمعات متطورة اقتصادياً وصناعياً وتكنولوجياً وثقافياً، وكان عليها فقط ان تثبت جدارتها كصناعة وكوسيلة ترفيه وكأداة ثقافية جمالية. ولم يكن هذا الأمر مستحيلاً، بل انه حدث بسرعة كبيرة بل وغير متوقعة.

أما في دول العالم النامي، فإن السينما تنمو ضمن شروط مختلفة تماماً ومعقدة. والأمر ليس سهلاً على الاطلاق، فإن على السينما في هذه الدول أن تحل مسائل الحصول على التكنولوجيا واستيعابها، وعليها أن تحل مشاكل الانتاج والتوزيع والعرض، وان تحل كذلك المسائل الخاصة ببنيتها الفكرية والدرامية والفنية وتوجهاتها المواضيعية وعلاقاتها مع الجمهور. ثم ان على هذه السينما أن تنمو في مواجهة منافسة قوية من قبل السينما المحلية السائدة والتي عودت الجمهور عليه وشكلت ذوقه وفقاً لها، وفي مواجهة السينما العالمية بكل زخمها الاقتصادي وقدراتها التأثيرية.

وتبدو مسألة التطور التكنولوجي بالنسبة للوطن العربي على قدر مميز من الخصوصية بسبب من الهوية القومية الواحدة والوضع الخاص بالأقطار العربية القائل بوجود امكانية فعلية لتحقيق تعاون وتكامل اقتصاديين قادرين على دفعها نحو عجلة التقدم. وتتأكد هذه المسألة بالنسبة للسينما بالذات. ففي حين أن عدداً كبيراً من البلدان العربية بات يبدي اهتماماً بانشاء صناعة سينمائية ضمن حدود كل بلد على حدة بما يتلاءم مع الاحتياجات المحلية، فإنه ما من بلد يستطيع لوحده حتى الآن أن يشكل سوقاً ملائماً لتوزيع الانتاج السينمائي قادراً على تحقيق الحد الادنى من الربحية بما يضمن استمرار الانتاج وتطويره وجعله مشروعاً اقتصادياً مثمراً. ثم ان قدرات البلدان العربية منفردة، لا تتيح لها تأسيس الصناعة السينمائية بالقَدْر الذي يتيح لها البقاء بشكل دائم على اتصال وثيق بكل ما هو جديد على الصعيد التكنولوجي في العالم، ناهيك عن عدم قدرتها على التطوير التكنولوجي بامكاناتها الخاصة.

ونعود بهذا الصدد الى البحث الذي كتبه ايتيل موناكو[4]، الذي يؤكد فيه ان: «تطويراً سريعاً لصناعة السينما مقابل للتنمية التقنية والصناعية في البلاد العربية لا بد ان يسهم فعلاً في تطوير الحياة الاجتماعية والثقافية». ويتطرق موناكو في هذا البحث الى ما يعتقده من شروط للتطوير التقني للسينما العربية، فيقول: «وقد ذكرنا ان مصر وحدها تملك اليوم صناعة سينمائية ناجحة. أما البلدان الاخرى فهي في حاجة عملياً، باعتبار أنها تنطلق من لا شيء، الى ستوديوهات جديدة ووسائل تقنية حديثة والى رؤوس أموال ورجال اختصاص على مختلف المستويات، وكل هذا يتطلب مبالغ من المال ضخمة»، ويستنتج موناكو لاحقا: «يجب في اعتقادنا تجنب مثل هذه المشاريع الاقتصادية التي تستهدف تطوير الانتاج في بلد واحد. يجب العمل في نطاق مجموعة من الدول اما على أساس الجوار الجغرافي أو على أساس التجاوب التقليدي».

وبالطبع، فإن دراسة موناكو هذه قد كتبت في بداية الستينات. وقد تم بعد ذلك انشاء استوديوهات ومعامل للطبع والتحميض في أكثر من بلد عربي، غير أن هذه الحقيقة لا تنفي صحة رأي موناكو في خطوطه العامة، بل بالعكس فقد أثبت الوضع الخاص بالبلدان العربية المنتجة للافلام عجز كل بلد على حدة عن تطوير السينما فيه على نحو متكامل.

هنا يجب ان نستدرك ونذكر أن الكثير من السينمائيين قد خاب أملهم في امكانية قيام الحكومات بدعم السينما بسبب من فشل تجارب سينما القطاع العام حيث وجدت. غير أن هذه هي مسألة أخرى تماماً، اذ ان المطلوب استخلاص الدروس من هذا الفشل لا نفي التجربة كلياً، ذلك ان في نهاية المطاف ثمة حاجة لا لصنع افلام واقعية أو تقدمية او ذات قيم فنية جمالية فقط، بل ثمة حاجة أكبر لايجاد قاعدة حقيقية ومتينة يقوم عليها الانتاج الفلمي ويتطور من خلالها على مستوى الوطن العربي ككل.

غير ان هذا الأمر، للأسف، ليس سهلاً في التطبيق مثلما هو سهل في التنظير. فالمشكلة في الوطن العربي اكثر تعقيداً بما يدعو الى اليأس، على الأقل ضمن الشروط الراهنة. ومن المعروف ان العديد من الذين بحثوا في امكانية تطوير السينما العربية على مستوى الصناعة والتقنية وعلى المستوى الثقافي، قد وصلوا الى استنتاجات متقاربة واكدوا على اهمية التنسيق والانتاج المشترك بين البلدان العربية والتعاون الوثيق في مجال صناعة وتقنيات السينما ووضع سياسات سينمائية وانظمة متلائمة مع روح العصر وقادرة على توحيد الجهود وخدمة التعاون المرجو. وفي ايامنا الحالية نشأت قضية تقنية كبرى فرضت نفسها على البلدان العربية باعتبارها قضية واحدة مشتركة. ذلك ان عاملاً جديداً بدأ يفرض نفسه في السنوات الأخيرة وهو انتشار التلفزيون على مستوى الوطن العربي وتطور تقنياته على المستوى العالمي بما يخلق ظروفاً جديدة للسينما، وآفاقاً جديدة للتعاون بين السينما والتلفزيون على

---

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٩.

المستويات التقنية والمادية والثقافية. وبها يمكن السينما من تطوير انواعها (السينما الوثائقية. السينما العلمية، السينما التعليمية وافلام الرسوم المتحركة). غير ان هذه القضية العربية المشتركة لم تستطع ان تفرض نفسها كحقيقة واقعة على المستوى الحكومي الرسمي وبقيت دونها حلول عملية مفيدة.

ثمة حقيقة في هذا الصدد لا بد من ذكرها عند الحديث عن اي تطور تقني للسينما او للتلفزيون على مستوى التعاون بين الأقطار العربية، وهي الحقيقة التي تشير الى تخوف انظمة الحكم العربية من اي توسيع وتعميم لدور ووظائف السينما والتلفزيون باعتبارهما وسيلتا اتصال جماهيرية ذات تأثير كبير على الرأي العام. وهناك سبب رئيسي لهذا التخوف ناتج عن اختلاف التوجهات السياسية والايديولوجية فيما بين انظمة الحكم العربية، بحيث ان ما يعتبر مقبولاً في احد الأقطار يصبح مرفوضاً في قطر آخر. ويخلق هذا الوضع صعوبات جمة امام تطبيق انظمة الرقابة في كل بلد على حدة. ان المثال الساطع والآني على هذه الحقيقة، هو العوائق الموضوعة امام القمر الاصطناعي العربي. فقد بات معلوماً انه لم يتم الاتفاق بعد على الوظائف التي سيؤديها القمر الاصطناعي في مجال الاتصالات المشتركة بين الاقطار العربية. ان نقاط الاختلاف الرئيسية تتعلق بالبث التلفزيوني وبالبرامج الفكرية والثقافية عامة. وبات من المعلوم، تبعاً لذلك، ان ما تم الاتفاق عليه حتى الآن هو استخدام القمر الصناعي في مجالات غير «خطرة» و «غير مؤذية» لأحد، مثل الاتصالات التجارية عبر التلكس او البث المشترك لبرامج تعليمية او للمباريات الرياضية... الخ. هذا مع العلم ان نظام استخدام القمر الصناعي بالنسبة للبث التلفزيوني لن يكون معمماً وسيبقى خاضعاً للرقابة في كل بلد منفرد، اذ ان المشترك لن يتلقى البث مباشرة في منزله الا عبر وساطة البث التلفزيوني الحكومي المحلي. اي ان المتفرج في الكويت، مثلاً، لن يرى مما تبثه تونس الا ما يقرره ويختاره تلفزيون الكويت. وهذا يعني ان الامور لن تتغير عن الوضع السابق على القمر الاصطناعي على اعتبار انه غالباً ما تتم عملية تبادل مشتركة للبرامج بين الأقطار العربية بالطرق العادية القديمة. وهذا سيعني انه لن تتم الاستفادة من هذا التطوير التقني الراقي، أي القمر الاصطناعي، الا على نطاق محدود جداً يقل بنسبة كبيرة عن نطاق امكاناته.

ان المسائل المتعلقة بالتقنية السينمائية ليست فردية على الاطلاق وهي متعددة الجوانب. غير ان المفارقة تكمن في ان السينمائي العربي يجد نفسه مجبراً ضمن الوضع الراهن على البحث عن حلول التقنية بمفرده، في مواجهة تخلف الاستوديوهات ونقص الخبرات في استخدامها، في مواجهة جبن المنتجين وغبن الحكومة وشح الامكانات المعطاة.

وتبدو المسألة تبعاً لذلك جهداً فردياً يستند الى الحظ والى ظروف استثنائية توفر للسينمائي فرصاً خاصة للانتاج، هذا من جهة. ومن جهة اخرى، فان هذه المسألة تعتمد

على الرغبة الجادة والاخلاص الحقيقي والموهبة والوعي الخاص التقدمي باهمية السينما كفن وكوسيلة تعبير وليس كوسيلة رخيصة للتسلية.

والحال نفسه الذي يواجهه السينمائي العربي في مجال التقنيات واقتصاديات السينما واكتساب المهارات العملية، يبرز امامه فيما يتعلق بالتوجهات الموضوعية والمهام الايديولوجية المطروحة امامه والمضامين الجديدة المتوخاة والتي عليه ان يحدد هويتها.

وهنا ايضاً يكتشف السينمائي ان الأرضية الفكرية التي قامت عليها السينما العربية لا تفيد في اي تطوير جديد لمضامين هذه السينما، وان الايجابيات القليلة في تلك الأرضية السابقة لا تصلح لتأسيس وعي جديد كامل.

عودة لا بد منها

لقد بدأت السينما العربية من مصر وفيها تأسست تدريجياً قاعدة للانتاج السينمائي تطورت يوماً بعد يوم وبدأت تقفز قفزات واسعة من حيث الكم بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور طبقة جديدة من اغنياء الحرب الذين وجدوا في الانتاج السينمائي فرصة للاستثمار السهل والسريع.

ان المنطلقات التي قامت عليها صناعة السينما في مصر كانت تجارية محض، حيث انها نشأت على أيدي بعض الأفراد المغامرين ومعظمهم من غير المصريين. ومن ثم سرعان ما دخلت السينما في مجال الاستثمار من قبل الرأسمالية المحلية التي شكلت في العام ١٩٢٥ «شركة مصر للتياترو والسينما» وكان لبنك مصر نصيب الأسد من اسهمها. وقد قامت هذه الشركة بعد سنوات قليلة بتأسيس «استوديو مصر» الذي تحول الى قاعدة للانتاج السينمائي المحلي.

ومع ان الأساس الاقتصادي لم يكن يعمل ضمن تخطيط مدروس منذ البداية الا انه حدد التوجهات الموضوعية والمضمونية اللاحقة للسينما المصرية، تلك التوجهات التي تم تكريسها على اكثر من مستوى. حقاً، ان تطور السينما المصرية من الناحية الفكرية لم يكن عفوياً، بل انه تدعم بواسطة قوانين وانظمة وتنظيرات أوصلته الى الحال الذي صار اليه. وكان ذلك في البداية نتيجة القوانين التي اصدرتها السلطات المحتلة والتي جاءت على شكل قانون للمسارح وهو الذي صدر في العام ١٩١١. وقد تم تطبيق هذا القانون على السينما. وتكمن خصوصية هذا القانون في انه لم يكتف بتحديد الممنوعات، بل انه عملياً قام بتوجيه مسيرة السينما المصرية من ناحية المواضيع والمضامين. وقد استمر العمل بهذا القانون حتى العام ١٩٥٥ الذي صدر فيه القانون الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية وبقية الأنشطة الفنية. وكان قد صدرت قبل ذلك، في العام ١٩٤٧، لوائح لم تعدل القانون

السابق بل اكدت على شروطه. اما قانون عام ١٩٥٥ فلم يكن فيه تعديل جذري.

ويشير الناقد مصطفى درويش في دراسة له[٥] الى ان تعليمات الرقابة تنقسم الى قسمين، يختص الأول منها بالنواحي الاخلاقية ويحتوي على ثلاثة وثلاثين محظوراً، فيما يختص القسم الثاني بقضايا الأمن والنظام العام ويشمل ٣١ محظوراً. وهكذا، فان ما اتهمت به السينما المصرية خلال تاريخها من تزييف لصورة الواقع ومحاولتها تجميل البؤس واخفاء عيوب الحكم والمجتمع وتمييع الخلافات الاجتماعية والصراع بين الطبقات، بل وحتى ايجاد سبل للمصالحة بين الطبقات بواسطة السينما، قد وجد له اساساً قانونياً في نصوص الرقابة. ومن الأمثلة على ذلك ان الرقابة قد حددت انه: «ليس مقبولاً ان يساء الى سمعة مصر والبلاد الشقيقة باظهار منظر الحارات والعربات الكارو وبيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها، اذا كانت حالتها سيئة». ومن هنا نلاحظ، على سبيل المثال، ان معظم الأفلام المصرية كانت تدور أحداثها في بيوت الاغنياء وفي مزارعهم في الريف. ومن هنا ايضاً ظهور الفلاح بصورة لا تعبر ابداً عن حقيقة واقعه.

كما ان اللائحة كانت اكثر صراحة بالنسبة لما يمكن اعتباره الجانب الفكري والسياسي من توجهات السينما المصرية، فعدا عن ان اللائحة نصت على عدم التعرض لاصحاب السلطة ولجهاز الدولة كافة، فانها قد منعت صراحة التعرض للطبقات الغنية ممثلة باصحاب الرتب والباشوات وغيرهم من أثرياء البلد، ممن ليسوا بالضرورة في مناصب حكومية رسمية.

وقد ساهم كتاب احمد بدرخان[٦]، في صياغة التصورات النظرية والفكرية الخاصة بالسينما المصرية، منسجماً كلياً في ذلك، مع توجيهات الرقابة الآنفة الذكر.

تاريخياً، ثمة أمثلة ملموسة على تطبيق تلك القوانين والمفاهيم. فقد جاء في كتاب الباحث سعد الدين توفيق قصة السينما في مصر أمثلة محددة ومنها: «وقد حذفت رقابة السينما مشهداً من الفيلم (المقصود فيلم «ليلى» / عام ١٩٢٦)، تظهر فيه «طبلية» تتناول عليها الاسرة طعامها»[٧]. ومن تلك الفترة أيضاً يورد سعد الدين توفيق مثالاً من فيلم «زينب»، والذي يعتبره المؤرخون أول فيلم واقعي في السينما المصرية، يذكر فيه ان المنتجين الاجانب «رفضوا انفاق أموالهم على انتاج فيلم تجري حوادث قصته في الريف وابطالها من الفلاحين»[٨].

---

(٥) مصطفى درويش، «العلم والرقابة والسينما،» المعرفة (دمشق)، العدد ١٣١ (كانون الثاني/يناير ١٩٧٣)، ص ١٣٨ - ١٤٦.

(٦) أحمد بدرخان، فن السينما (١٩٣٦).

(٧) سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، ص ٢٥.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

هذا مع العلم ان هذا الفيلم الذي انتج باموال مصرية، ورغم واقعيته، قد جاء مطابقاً لنص لائحة الرقابة من ناحية اظهار الفقر بطريقة جميلة. وقد ذكر المؤرخون ان مخرج الفيلم محمد كريم كان يعمد الى تنظيف الحيوانات قبل تصويرها.

ومن الحقائق الدالة على الوضع الفكري للسينما المصرية تاريخياً، انها تجاهلت لأعوام طويلة المواضيع المتعلقة بالقضايا الوطنية. وقد استمر هذا الوضع حتى بداية الخمسينات، فيما اقتصرت مواضيع الافلام السابقة لهذا العهد على قصص الحب بمختلف انواعها وقصص الطموحات الفردية المتعلقة بتحسن الوضع الاقتصادي للفرد، او القصص البعيدة عن اي ارتباط بالاحداث السياسية والاجتماعية العاصفة التي اكتظت بها حياة المجتمع المصري منذ بداية القرن العشرين.

لقد عرفت السينما المصرية عبر تاريخها محاولات متفرقة للخروج من هذا الطوق، وكانت ثمة افلام تنحو منحى واقعياً في تصوير الأحداث والشخصيات وفي توجهاتها الموضوعية، غير انه حتى هذه الأفلام التي يصطلح على تسميتها بالتيار الواقعي في السينما المصرية لم تخرج فعلاً من الناحية الايديولوجية عن الخط العام لتطوير السينما المصرية في النصف الأول من القرن الحالي. وعلى سبيل المثال، فقد عاب النقاد المصريون على فيلم «العزيمة» (اخراج كمال سليم/ عام ١٩٣٩) لجوءه الى جعل بطل فيلمه، ابن الطبقة المتوسطة، يجد حلاً لمستقبله المعاشي فقط بمساعدة الباشا ـ ممثل الرأسمالية المصرية.

لا نريد هنا ان نوغل في التفاصيل المتعلقة بوضع السينما المصرية تاريخياً، اذ ان الكثيرين كتبوا بتفصيل حول هذه المسألة، الا اننا نريد ان نؤكد من جديد ان هذه السينما طالما اعتبرت نفسها، ورغم كل شيء، سينما شعبية جماهيرية تستجيب لمتطلبات جماهير السينما وتتفاعل مع الوعي والسيكولوجيا العامين لجماهير الناس.

وفي الحقيقة، ان السينما المصرية التي استندت الى وعي اجتماعي متخلف لجمهور انتشرت فيه الأمية بنسبة كبيرة، قد ساهمت في تكريس وإعادة صياغة الوعي والسيكولوجيا عند الجماهير على امتداد اكثر من نصف قرن وساهمت في تأخير تطور الوعي الاجتماعي باتجاه استيعاب الحقائق الجديدة في حياة القرن العشرين على مستوى العلوم الانسانية والطبيعية وعلى مستوى الفكر السياسي. لقد تم ذلك لحساب ايديولوجية تخدم مصالح وتطلعات الفئات الغنية في المجتمع المصري، وتتجاوب، من ناحية ثانية، مع مفاهيم اجتماعية متوارثة لدى هذه الفئات، محافظة ومتخلفة في طبيعتها وجوهرها.

وعلى الأغلب، فان البنية المتناقضة التي تمتاز بها برجوازيات الدول النامية ومنها البرجوازيات العربية، قد أرخت بثقلها على المضامين الايديولوجية للسينما المصرية، واستمر هذا التأثير بنسبة كبيرة في السينما حتى يومنا هذا. انها البنية المتناقضة التي تتجسد في ثنائية

حضارية غير متجانسة منطقياً. وتتمثل هذه الثنائية في النزوع نحو التطوير الاقتصادي ولو بشكل فردي، مع الثبات في المواقع الايديولوجية القديمة والتمسك بالمفاهيم الاجتماعية والاخلاقية المتوارثة ذات الطبيعة المحافظة وغير الثورية، وهي المفاهيم التي تلعب على صعيد المجتمع دوراً كبيراً في ابقاء الفئات الاجتماعية المتوسطة والفقيرة، سواء في المدينة أم في الريف، في حالة من الخمول والقناعة والاعتماد على قوى غيبية تستكين لها ولقدراتها وتأمل ان تصل من خلالها الى حلول لمشكلاتها اليومية.

لقد برز هذا الوضع على نحو ملموس في التوجهات الايديولوجية للسينما المصرية حتى من خلال نوعية المواضيع التي تطرحها ونوعية معالجتها للعلاقات الانسانية وللمصائر البشرية. وسنذكر مثالاً واحداً فقط هنا يتعلق بالموقف من العلم. ففي معظم الافلام المصرية يسافر احد ابطال الفيلم الى الخارج لتلقي العلم، وبدلاً من ان ينظر الى هذه المسألة على انها فعل ايجابي، فان السينما المصرية تقدمها كشر لا بد منه. وعادة اما ان يعود طالب العلم من الخارج ليفاجأ بان زوجته قد خانته او ان حبيبته قد تحولت الى بغي، او انه يعود من هناك وقد صار ملحداً او متخلياً عن تقاليد بلاده. وفي كل هذه الافلام يتعرض البطل لأحداث مريرة تقوده نحو التوبة.

وسنحاول الآن ان نتتبع السينما العربية الجديدة من خلال بعض اتجاهاتها ومنطلقاتها ضمن الظروف التاريخية المتغيرة والمتنوعة.

الاتجاهات الجديدة ـ الطموحات والواقع

مثلما أن الأنظمة الاجتماعية الفاسدة والبالية تولد انتفاضات متتالية تهدف الى نقضها، فان السينما العربية السائدة عرفت محاولات انتفاضية هدفت الى خلق سينما جديدة بديلة. ثم ان ظروفاً خاصة، اضافة الى تطورات طبيعية، قادت الى انتاج افلام مفردة في عدد من الاقطار العربية بما فيها مصر. وأدى هذا الوضع بدوره الى ظهور افلام عربية جديدة ذات خصائص جديدة سواء من حيث المستوى الفني أم من حيث التوجهات الفكرية. هذا بالطبع، اضافة الى الوضع الخاص الذي تميزت به السينما الجزائرية بعد الاستقلال والتي افرزت سينما تعالج مواضيع حركة التحرر الوطني من الاستعمار.

ترافقت هذه المحاولات مع طروحات نظرية تبلورت كاتجاه في مصر على يد جماعة السينما الجديدة في نهاية الستينات، ووجدت اصداء متنوعة لها في طروحات السينمائيين الذين حضروا المهرجان الأول للسينمائيين الشباب العرب في دمشق عام ١٩٧٢، وايضاً في المقالات المتعددة والبيانات التي ظهرت في الفترة نفسها في اقطار عربية مختلفة. ووجدت هذه الأفكار الجديدة عناوين لها من نوع «السينما الجديدة»، «السينما البديلة»، «السينما الوطنية»، «السينما السياسية»، و«السينما المادية».

وكانت هذه العناوين تتركز، على المستوى الفكري، في ثلاثة محاور رئيسية تبحث عن اساس لها يمكنها من التحقق. وهذه المحاور هي: «التعبير عن الواقع العربي وهموم الانسان العربي بصدق»، «الوصول الى سينما عربية تنطلق من التراث العربي وتستند اليه»، واخيراً «جعل هذه السينما جماهيرية تلعب دوراً ايجابياً في حياة المجتمع».

ومن الواضح ان هذه الروح الجديدة كانت نتاج فكر تقدمي شعر بالدور الوطني الذي يجب ان تلعبه السينما في حياة المجتمعات العربية. ذلك ان نكسة حرب حزيران/يونيو عام ١٩٦٧ ايقظت في السينمائيين الشعور بان السينما تستطيع ان تمارس دوراً ايجابياً على صعيد النضال القومي والوطني. حدث هذا في الوقت الذي استسلم فيه الأدب العربي وبقية الفنون الى شعور بالحبوط والعجز واليأس.

ومن ناحية اخرى، بدت مسألة التعبير عن الواقع العربي والمشاكل الاجتماعية الحقيقية للشعوب العربية كرد فعل على ما تقوم به السينما السائدة من تشويه للواقع وتحريف للمشاكل الاجتماعية والسياسية. غير ان المهم في الأمر ان قضية التعبير عن الواقع العربي وهموم الانسان العربي قد عوملت على المستوى العملي التطبيقي باعتبارها قضية ذات مضمون سياسي بالدرجة الأولى، بمعنى انه كان من المفترض ان تقترب هذه الواقعية، وهي تنتمي الى النوع الانتقادي، من صيغة قريبة من الفيلم السياسي. واصبح من غير اللائق عند الحديث عن السينما الجديدة او البديلة استخدام المصطلح الشائع في السينما العربية التقليدية والذي يحمل تسمية «الفيلم الاجتماعي»، فقد بدا هذا المصطلح وكأنه من مخلفات الماضي، اي من مخلفات السينما التي يجب التخلص منها والتمرد عليها.

لقد انعكس هذا الوعي السينمائي/ السياسي في آن واحد، على المستوى العملي، في الافلام الجزائرية التي تحدثت عن حرب الاستقلال وفي الافلام السورية والمصرية التي عالجت القضية الفلسطينية ونتائج حرب حزيران/ يونيو ومن ثم الافلام المصرية عن حرب تشرين الأول/ اكتوبر، وفي موجة مقاربة الفيلم السياسي التي انتشرت في السبعينات. كما انعكس هذا الوعي في الافلام التي انتجت في اقطار المغرب العربي وناقشت المسألة الريفية ومسائل هجرة العمال الى اوروبا الغربية. ثم ان هذا الأمر بدا واضحاً في الافلام الواقعية التي تروي قصصاً عادية وتتضمن تلميحات ورموزاً ذات علاقة بالسياسة ولو على نحو جزئي.

ومن ناحية ثانية، فان مفهوم الواقعية في السينما لم يتحدد كما يجب على المستوى النظري ويبقي مفهوماً عاماً بحاجة الى صياغة اكثر دقة وتفصيلاً. ومع ان بيان جماعة السينما الجديدة في مصر حاول ان يتلمس الأطر العامة لهذه الواقعية الا ان هذه المحاولة لم تتعمق فيها بعد سواء على مستوى النظرية أم عبر افلام معينة. جاء في بيان جماعة السينما الجديدة حول هذه النقطة ما يلي: «ان الذي نريده سينما مصرية، اي سينما تتعمق حركة المجتمع المصري وتحلل

علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات. ولكي تكون لدينا سينما معاصرة لا بد ان نمتص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله، وعندما تكون السينما واقعية محلية الموضوع عالمية التكنيك واضحة المضمون بفضل تعمق السينمائيين في واقعنا فسوف تستعيد جمهورها كما تحقق انتشارها عالمياً». كان لهذه الطروحات ما يبررها تاريخياً، غير انها لم تجد الصدى المطلوب وسط الشروط السياسية الجديدة والحماس العارم والاندفاع العاطفي الذي كان يسيطر على السينمائيين.
ولذلك فقد كانت الصورة العامة للطروحات النظرية حول الواقعية في السينما العربية تشير الى ان هذه الواقعية محصورة ضمن زوايا واتجاهات محددة، بحيث ان ما يخرج عنها لا يمكن ان يوضع في عداد هذه الواقعية التي يفترض فيها ان تكون تقدمية وان تطرح قضايا وان تحمل ابعاداً سياسية ولو بشكل غير مباشر. عملياً، فان هذه الطروحات بقيت قاصرة عن فهم الواقعية باعتبارها مجالاً اكثر رحابة وتنوعاً. لذا لم يعد السينمائي الشاب المتحمس يقبل ان يتجه نحو كتابة قصة حب او قصة عادية تدور ضمن نطاق الحياة اليومية البسيطة ولا تشكل اساساً لأن تكون قضية عامة. وعلى سبيل المثال، وبالرغم من ان فيلم «زوجتي والكلب» تجربة مميزة على صعيد الفيلم المصري، فانه ليس مقدراً لهذا الفيلم ضمن الشروط الموجودة ان يتحول الى تيار. والأمر نفسه يمكن قوله بالنسبة لفيلم بسيط ولكن صادق من نوع «رحلة العمر»، الذي يروي قصة تجربة علاقة جنسية عاطفية بين فتاة ثرية متحررة ورجل في متوسط العمر مستقر مادياً واجتماعياً. لقد مرّ هذا الفيلم دون ايما صدى مع انه يعالج موضوعه بواقعية وبصدق ويطرح مسألة هامة تتعلق بسهولة زعزعة هذا الاستقرار المزيّف عند الانسان البرجوازي العربي.

ومن الجدير بالملاحظة هنا ان الدراسات المتعلقة بالسينما العربية كانت تتجاهل حقيقة ان السينما ليست وسيلة للتعبير عن الواقع فقط، بل انها يمكن ان تكون وسيلة للتعبير الذاتي. وعلى سبيل المثال، حين تناول النقاد السينمائيون العرب باعجاب حركة الموجة الجديدة في السينما الفرنسية وطروحات النقاد الفرنسيين حول سينما المؤلف واعجبوا بالمصطلح الجديد: الكاميرا - القلم، فانهم لم ينظروا الى امكانية تطبيق مثل هذا الوضع بالنسبة للسينمائيين العرب. ذلك ان الوعي الجديد المستيقظ كان يشير الى السينما الجديدة باعتبارها قضية عامة ذات بعد اجتماعي وسياسي، وليس باعتبارها قضية خاصة لسينمائي يعبر عن افكاره الخاصة. وليس هذا لأن شروط الانتاج في الوطن العربي لا تسمح للسينمائي بمثل هذه الرفاهية فقط، بل بالذات لأن هذا كان سيتعارض مع الوعي الجديد لدور ووظائف السينما المرجوة.

لهذا فانه اذا كان طموح هذه الواقعية في البداية هو ان تتشابه مع الواقعية الجديدة في ايطاليا، فانها صارت تتجه اكثر فاكثر نحو الاقتراب من الاسلوب التسجيلي الذي اقترن به تيار السينما السياسية المعاصر. وانتشرت في السبعينات من بعد قناعات تفيد بان الواقعية

المزوجة بالتسجيلية قادرة على حل الاشكالات الرئيسية التي تواجهها السينما العربية سواء من ناحية اكتسابها القدرة على التعبير عن الواقع بصورة صحيحة، أم من ناحية كسب هذه السينما لاعجاب وتعاطف جماهير السينما نتيجة لقدرة الوثيقة السينمائية على التأثير والاقناع. ومن الجدير بالذكر هنا ان هذه الطروحات المتعلقة بالتسجيلية والتي انتشرت مع بداية السبعينات كانت تترافق مع نهضة كبيرة وحقيقية في مجال السينما التسجيلية ذات التوجهات التقدمية فكرياً.

وكانت القضية الثانية التي تشكل محوراً ايديولوجياً رديفاً هي قضية اصالة السينما العربية من حيث ربطها بالتراث العربي واستنادها اليه. وفي الحقيقة، فان الاهتمام بهذه القضية لم يقتصر على السينمائيين وحدهم في الوطن العربي، اذ انها كانت تشغل بال الأدباء والفنانين في كل مكان. فالموسيقيون بدأوا يتحدثون عن العودة الى الأصول القديمة للموسيقى الشرقية من اجل الوصول الى موسيقى عربية اصيلة. واكتشف الرسامون الزخرفة الاسلامية وفن الخط العربي والاشكال المعمارية القديمة وجعلوها سنداً اساسياً من أسانيد الرسم الحديث ذي الخصوصية العربية. وغرق المسرحيون في البحث عن قصص التراث والأساطير العربية واستعاروا الاشكال القديمة للمقامات والشعائر الدينية والعادات الاجتماعية القديمة واحيوا من جديد صيغ «الحكواتي» الشعبية. ولم يكن السينمائيون، بالطبع، بمنأى عن هذه الظاهرة.

ومثلما ان الطروحات حول الواقعية كانت تعلن بثقة كبيرة، فان الطروحات حول ضرورة ربط السينما العربية بالتراث العربي وتأسيس لغة سينمائية عربية خاصة كانت تبدو مسألة مسلماً بها لا تحتاج الى نقاش كبير طالما ان هناك موافقة عامة تقضي بضرورة الاستفادة مما هو تقدمي في التراث ونبذ ما هو رجعي فيه.

على مستوى المضمون، ادى الاتجاه نحو التراث انتاج افلام ذات مواضيع متقاربة وافكار متقاربة. وبعكس المحاولات التي جرت في انواع الفنون والآداب الأخرى نحو استلهام الموضوع من المادة التاريخية، فان السينما العربية الجديدة لم تنح هذا المنحى، بل اتجهت نحو معالجة المسألة الريفية بخاصة. كانت هذه الظاهرة واضحة في سينما المغرب العربي من خلال عدد كبير من الافلام التي عالجت مسألة الريف وانتقال الريف الى المدينة وهجرته عموماً بحثاً عن العمل. لقد عبر المخرج المغربي الشاب احمد المعنوني صراحة عن هذا الموقف، اذ ذكر في مقابلة معه: «مجتمعنا ومجتمعات العالم الثالث عموماً، فلاحي. وكل شخصيتنا وثقافتنا تنطلق من البيئة الفلاحية. وانا اعتقد ان وصولنا الى بحث المشاكل الفلاحية معناه اننا وصلنا الى لبّ المشكلات التي يعاني منها مجتمعنا»[٩].

---

(٩) انظر: ابراهيم العريس، رحلة في السينما العربية (بيروت: ١٩٧٩).

وفي معظم هذه الافلام يبدو كما لو ان السينمائيين يتعاطفون مع الحياة الريفية معتبرين اياها رمزاً للعلاقات الانسانية النظيفة الأصيلة، ذلك الرمز الذي بدأت تقضي عليه حياة المدينة المشوهة. اذن، فان مثل هذا التوجه كان يشير الى وعي ايديولوجي ذي منطلق شعبي يرى في الحياة الصناعية المعاصرة شراً يجب مقاومته. ويوضح هذا الى حد كبير غياب الافلام التي تعالج قضايا الطبقة العاملة في المدن في علاقاتها مع السلطة ونظام الحكم. فالافلام التي تحدثت عن موضوع العمال هي تلك التي تخصصت في موضوع الهجرة من الريف الى المدينة او الى اوروبا.

ثم ان الاتجاه التراثي الشعبي، ان صح القول، قاد سواء في الافلام الريفية أم في الافلام الاخرى نحو التركيز على عناصر البيئة اليومية، وأدى في واقع الحال، الى افلام متأثرة جزئياً او كلياً بالتوجهات الانثروبولوجية في السينما. وكان هذا التأثر يتخذ في احيان صبغة سياحية وفي بعض الاحيان يبدو كنوع من الصنمية تجاه الماضي (سنعود الى مسألة التأثر بالانثروبولوجيا تفصيلاً في نهاية هذه الدراسة).

على كل حال، فان مسألة ما هو الشكل الذي يجب ان تتخذه هذه السينما التراثية الأصيلة وكيف يمكن من خلالها الوصول الى لغة سينمائية مناسبة للشخصية العربية، لم يتم ايجاد حل لها على المستوى النظري ولا على المستوى العملي. وعلى سبيل المثال، فقد رأى كثير من النقاد العرب في فيلم «مغامرات بطل» للجزائري مرزوق علواش انجازاً على صعيد تأسيس لغة سينمائية عربية. ويبدو ان هذا الهم كان موجوداً منذ البداية لدى المخرج، وقد أكد عليه في أكثر من تصريح. ونستشهد هنا برأي له نشر في كتاب رحلة في السينما العربية حيث قال: «ان ما يعقّد الأمور هو ان علينا ان نشتغل على لغتين في آن معاً: لغة فنية ولغة سينمائية. اللغة الفنية عبر البحث عما يمكن استخدامه في فنوننا التقليدية. ولغة سينمائية تنتج عن البحث في مجال اشتغال السينما ضمن اطار تلك اللغة الفنية، وضمن اطار الاستفادة من كل ما تم اختراعه في هذا المجال. في الجزائر، مثلاً، لدينا تقاليد فن «الحكواتي»، وهذه التقاليد تبدو واضحة في «مغامرات بطل».

لقد كتب كثير من النقاد تأكيداً على ذلك ان الفيلم يستفيد من التراث العربي وبالذات من صيغة الحكاية في «الف ليلة وليلة»، غير ان اولئك النقاد لم ينتبهوا الى ان المقصود بحديثهم هو بالضبط البناء السردي للفيلم، في حين ان اسلوبية الفيلم ككل والتي تمزج ما بين الواقعي والخيالي، تستفيد ليس فقط من «الف ليلة وليلة»، بل من مجمل التراث الأدبي في العالم ومن مجمل التراث الفلكلوري الشعبي العالمي، هذا اضافة الى استناد الفيلم الى حد كبير على نظريات واعمال برتولت بريخت في مجال مسرح التغريب. ونلاحظ هنا ان مسرح بريخت يلقي بظلاله ايضاً على المحاولات المسرحية العربية التي تطرح نفسها كاعمال تراثية اصيلة.

ثم ان مسألة الشكل التراثي كانت غالباً ما تحل بطريقة شكلية محض، فمثلاً، كان الايقاع البطيء (فيلم «اليام اليام»، مثلاً) والرتيب يشابه الايقاع الرتيب ذاته الموجود في حياة المجتمعات الريفية العربية، ويعامل بانه تعبير عن البيئة والتراث.

ان البحث في مجال علاقة السينما العربية بالتراث نتج عن منطلقات فكرية، تقدمية في اساسها، تهدف الى تأكيد الهوية القومية للمجتمعات العربية في مقابل محاولات الغزو والتشويه الثقافي التي تمت زمن الاستعمار المباشر وتتم الآن عبر مظاهر الحياة الاستهلاكية. غير ان هذا الأمر لم يكن دائماً بهذا الوضوح عملياً، فان العودة الى التراث كانت تبدو، احياناً بشكل مباشر واحياناً بشكل غير مباشر، وكأنها ترفض المفاهيم الثقافية الحضارية الجديدة التي تفرضها التطورات الناتجة عن التقدم العلمي في القرن العشرين. وربما، لان الامور اختلطت في حالات كثيرة، بقيت قضية ربط السينما العربية بالجذور التراثية واستخلاص لغة خاصة بها تبعاً لذلك، مجرد مطلب تقدمي عام، لم يستوعب الارتباط المباشر بين وسيلة التعبير (السينما) وبين أدواتها (اي الكاميرا وبقية ادوات الانتاج الفيلمي)، وهي ادوات تفرض شروطها الخاصة على الوسيلة وتميزها عن باقي الفنون. انها أدوات ذات خصوصية أدت الى وهم كبير عند بعض المنظرين الفرنسيين اليساريين الذين حاولوا تحميل الكاميرا اكثر مما تحتمل وكتبوا في السبعينات قناعات تفيد بان الكاميرا كاختراع برجوازي تنتج ايديولوجيتها الخاصة، البرجوازية بالضرورة. وفي مقابل هذه المبالغة الفرنسية اليسارية تبدو الطروحات العربية حول لغة اصيلة عربية، وكأنها تتجاهل كلياً خاصية الكاميرا وتكنولوجيا السينما. ونشير هنا الى ان هذا اللبس لم يكن موجوداً في بيان جماعة السينما الجديدة في مصر التي طالبت بان تكون السينما «محلية الموضوع عالمية التكنيك».

اما القضية الثالثة المتعلقة بجماهيرية السينما العربية الجديدة، فقد كانت متناقضة في جوهرها، ذلك ان الطرح المتعلق بضرورة جعل هذه السينما جماهيرية كان طرحاً اخلاقياً في واقع الحال، وعبر في حقيقته عن رغبة السينمائيين في ربط انتاجهم بجماهير الشعب، وكأنهم يؤكدون بذلك على رغبتهم الخاصة بالالتصاق بهذه الجماهير. ولكن، ومع ان هذا الطرح كان يتم باخلاص وصفاء نية، فانه كان يتناقض مع كون النقاد والباحثين كانوا يشيرون دائماً الى مسألة جماهيرية السينما باعتبارها قضية شائكة لا تقتصر على نوعية الفيلم، بل تنبع اساساً من نظام الانتاج والتوزيع والعرض ومن غياب الحريات الديمقراطية على المستوى السياسي والثقافي والاجتماعي وتنتج ايضاً عن الوضع الثقافي لغالبية الجمهور وخواصه النفسية وتعوده على السينما السائدة وتأثره بها وتشكل ذوقه ومفاهيمه بالاستناد اليها.

ومن الملفت للنظر ان الحديث عن جماهيرية السينما كان يؤدي، ورغم تقدميته الظاهرة، الى محاولة قمع المحاولات السينمائية العربية الشابة التي تسعى الى صياغة وسائل

تعبير فنية سينهائية متطورة. وكانت مثل هذه المحاولات تهاجم بتهمة انها غير جماهيرية وان الجماهير لن تفهمها. ونعود في هذا الصدد الى المقالة التي كتبها الناقد المصري فتحي فرج حول فيلم «اليازرلي» للمخرج قيس الزبيدي. ففي حين انه اعتبر ان قيس الزبيدي يصل «الى لغة فنية سينهائية وجماليات التكوين المرئي، تحاول اقصى طاقاتها ان تكون مجددة وان تكون ايضاً وسيلة التوصيل الأكثر فاعلية الى المتفرج»، فانه يختتم مقالته برأي غريب متناقض يقول فيه: «ومهما كانت رغبته قوية ومخلصة في محاولة تثقيف مقررات اللغة السينهائية العربية إلا ان هذا لا يجوز له ولا يجيز لنا ان نقره بالوصول الى حدود الابهار المرئي الأمر الذي يدفع الى موقف استعراض العضلات»[10].

ان رفض «استعراض العضلات» موقف يحد من امكانات التعبير السينهائي الفني ويعبر في الوقت نفسه عن قصور في فهم دور السينما ووضعها، باعتبار ان هذا الموقف يبدو وكأنه يعزو فشل السينما في الوصول الى الجماهير الى لغته الفنية فقط، وهو بالمقابل يتعامل مع الجماهير من موقع سكوني غير قابل للتطور. وهنا يبرز التناقض على اشده، فمن جهة ثمة مطالبة بسينما جماهيرية يفهمها الناس وذات شكل بعيد عن التعقيد، ومن جهة اخرى، يفترض ان تكون هذه السينما راقية ومتطورة وخالية من عيوب السينما السائدة.

وبطبيعة الحال، فان كل الطروحات المتعلقة بضرورة ربط السينما بالواقع والبحث عن صلة بالتراث والمطالبة بجماهيرية السينما، هي مواقف تستند الى منطلقات فكرية عامة، غير ان العنوان العام لا يعكس حقيقة الصورة القائلة بوجود تنويعات داخل هذا الفكر وبوجود مستويات لفهمه وبالتالي لتحقيقه في منتوج عملي. ومع ذلك يمكن القول ان هذه الافكار متشابهة في كونها تفتقد المنهج الكامل والمتكامل في فهم هذه القضايا مجتمعة وبالعلاقة مع وضع السينما في الوطن العربي.

وفي الحقيقة، فانه اذا كان من السهل جداً دراسة المنطلقات والخصائص الايديولوجية التي أدت الى نشوء السينما التجارية السائدة في الوطن العربي، فانه من الصعب تتبع كل الخصائص الايديولوجية للسينما العربية الجديدة الشابة في تحققها في انتاج فيلمي، نظراً لتعدد وتنوع الشروط التاريخية لتطور المجتمعات العربية من جهة، وتنوع القناعات والتوجهات النظرية عند السينهائيين انفسهم على المستويات السياسية والاجتماعية والجمالية.

لذلك ثمة حاجة هنا الى تقديم صورة مختصرة عن واقع الانتاج الفيلمي في السبعينات وبداية الثمانينات ترسم ملامح رئيسية من السينما الشابة على امتداد الوطن العربي. وهذه الصورة ليست تأريخاً لتطور السينما العربية الحديثة وليست في آن، نموذجاً

---

(١٠) انظر: سينما ٨٤ ([القاهرة]: منشورات وزارة الثقافة المصرية، [د.ت.]).

هادياً لمسيرة السينما اللاحقة. وتكمن فائدة هذه الصورة الموجزة وغير الوافية حتى في تعريفنا ببعض الاتجاهات العامة الجديدة ليس اكثر.

لقد شهدت فترة السبعينات والثمانينات قفزات متفرقة في الوطن العربي. فعلى مستوى السينما المصرية، يمكننا القول ان فترة وجود القطاع العام في الستينات أحيت الأمل في خلق شروط جديدة لتطور السينما العربية بدعم من الدولة وبشكل متحرر من شروط هيمنة القطاع الخاص التجاري. وبالرغم من الفشل الذي أصاب القطاع العام، فان ظاهرة هامة برزت على السطح وهي قيام بعض المخرجين الجدد، اضافة الى مخرجين من جيل أقدم خبرة ممن تميزت افلامهم في السابق بمستوى ارفع الى حد ما من المستوى التجاري السائد سواء من ناحية الشكل أم من حيث المضمون، باخراج افلام من داخل القطاع التجاري نفسه ولكن بمستوى افضل من الناحية التقنية والفنية وبنوعية جديدة من المواضيع وبمضامين اكثر جدية. وترافقت افلام اولئك مع تزايد ضحالة السينما السائدة. وبدأت الافلام الجديدة تميز نفسها كتيار واعد وقادر على فرض نفسه بسبب من قدرته على النجاح التجاري ايضاً. تنوعت مواضيع هذه الافلام ما بين الواقعية النقدية للظواهر الاجتماعية والسياسية وافلام عالجت أوضاعاً ومفاهيم اجتماعية سائدة وافلام حاولت ان تقدم رؤية ذاتية تعبر عن افكار اصحابها ومفاهيمهم الجمالية والفلسفية عامة.

ففي حين ان الدعوات نحو الواقعية تبلورت في افلام من نوع «البوسطجي» و«الحرام» و«اريد حلاً»، فان التطورات الاجتماعية قادت نحو تحقيق الافلام الانتقادية. وبالطبع فقد ساهم في ذلك بعض العوامل السياسية. فعلى سبيل المثال، نذكر ان تغير قوى الحكم في مصر بعد مجيء السادات قد أدى الى نشوء نوع من الفيلم السياسي الذي لم يمانع الحكم الجديد في وجوده نظراً لأنه يمجده (موجة الافلام عن حرب تشرين الأول/ اكتوبر)، او لأنه سيبدو بمثابة النقد لفترة الحكم السابقة. وهكذا برزت ظاهرة الفيلم الذي يعالج المواضيع السياسية (سنقّوم هذه الافلام لاحقاً بشكل منفصل)، ومن افلام هذا النوع «زائر الفجر» (الذي منع في البداية ثم سمح بعرضه بعد التعديلات الرقابية) للمخرج الراحل ممدوح شكري، وفيلم «على من نطلق الرصاص» للمخرج كمال الشيخ وفيلم «المذنبون» لسعيد مرزوق وفيلم «الكرنك» لعلي بدرخان، اضافة الى افلام يوسف شاهين «العصفور» و«عودة الابن الضال». ولا ننسى بالطبع، فيلمي جماعة السينما الجديدة «اغنية على الممر» لعلي عبد الخالق و«ظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث. اما الافلام الذاتية فبرزت من خلال محاولة سعيد مرزوق في «زوجتي والكلب» وفيلم شادي عبد السلام «المومياء» وتعمقت في ثنائية يوسف شاهين «حدوتة مصرية» وقبله فيلم «الاسكندرية ليه؟»، اضافة الى فيلم خيري بشارة «العوامة سبعون».

وكما انه من الصعب حصر التوجهات الجديدة على المستوى الفكري في السينما

المصرية، فان هذه الصعوبة تنطبق ايضاً على عملية حصر هذه التوجهات في الافلام المنتجة على مستوى الوطن العربي. غير انه من الممكن رسم الصورة العامة والناقصة في آن لمسيرة هذه السينما.

فقد عرفت السينما السورية افلاماً متفاوتة في مستواها الفني والفكري، غير انها تنطلق من طموح جدي، من هذه الافلام ما عالج القضية الفلسطينية: «رجال تحت الشمس» للمخرجين نبيل المالح ومروان مؤذن ومحمد شاهين، وفيلم «السكين» لخالد حمادة و«المخدوعون» لتوفيق صالح. وقدم نبيل المالح فيلم «الفهد» مناقشاً افكاراً سياسية من خلال قصة تمرد فلاح على السلطة. ثم اخرج قيس الزبيدي فيلمه «اليازرلي» عن حياة الناس في مدينة ساحلية في شمال سوريا ومشاكلهم الاجتماعية والعاطفية، وذلك من خلال طفل يضطر الى العمل بسبب الفقر. وقد تميز هذا الفيلم بجرأته في البناء الدرامي وباهتمامه الشديد بالعناصر الجمالية واللغوية السينمائية، اضافة الى الجرأة في عرض المشكلة الجنسية. واخرج بلال الصابوني فيلمه «القلعة الخامسة» عن التاريخ السياسي لسوريا في الاربعينات. وحاول سمير ذكرى ان يناقض نتائج حرب حزيران/ يونيو بفيلمه «حادثة النصف متر» واتجه محمد ملص في فيلمه «احلام مدينة» نحو الرؤية الذاتية للتاريخ الاجتماعي والسياسي والشخصي، على غرار تجربة يوسف شاهين في «حدوتة مصرية». وفي لبنان قدم مارون بغدادي فيلمه الروائي الأول «بيروت يا بيروت»، وهو مع وجود بعض نواقص التجربة الأولى كان رؤية خاصة وذاتية واعية لواقع اجتماعي معقد، رؤية لا تخلو من الروح الشعرية. وقد كان هذا الفيلم، الذي تم اخراجه قبيل الحرب الأهلية في لبنان، بمثابة نبوءة عن هذه الحرب. وكان الفيلم الثاني لمارون بغدادي «حروب صغيرة» ايضاً رؤية ذاتية لنتائج الحرب في نفوس الناس. واخرج برهان علوية فيلمه «كفر قاسم» معالجاً فهمه لفترة زمنية عاشتها القضية الفلسطينية، متحدثاً في آن واحد عن مذبحة كفر قاسم. ثم اخرج بعده «بيروت اللقاء» محللاً موقفه من الحرب في لبنان. اما في العراق فان فيلم «الظامئون» لمحمد شكري جميل وفيلم «بيوت في ذلك الزقاق» لقاسم حول، كانا محاولة لتحليل القضايا الاجتماعية في الريف والمدينة. في حين ان بقية الافلام بعد ذلك سارت باتجاه تأكيد الخط السياسي والاعلامي للدولة. وفي الكويت برز خالد الصديق في فيلمه «بس يا بحر» عن حياة أهل بلده قبل النفط وعن العادات والتقاليد القديمة. وفي المغرب قدم حميد البناني فيلمه «وشمة» وفيه يعرض تحليلاً للواقع الاجتماعي والثقافي وتأثيره على المسألة الريفية، وبرز المخرج سهيل بن بركة في «الف يد ويد» عن العمال الحرفيين و«حرب البترول لن تقع» عن النفط في الوطن العربي. واشتهر احمد المعنوني بفيلمه «اليام اليام» عن وضع الريف البائس ومسألة الهجرة، مازجاً ما بين الاسلوبية التسجيلية والروائية. وفيلم «تغنجه» لعبدو عاشوبه، وهو محاولة لتقديم التراث بواسطة فرقة أغان شعبية. كما اشتهر

الفيلم الواقعي «حلاق درب الفقراء الطويل» لمحمد رقاب، رغم بعض التشوش في افكاره الفلسفية. وظهر في تونس المخرج ابراهيم باباي بفيلمه «وغدا» والذي تدور احداثه في قرية تونسية يعالج المشاكل فيها بروح واقعية. ثم قدم عبد اللطيف بن عمار فيلم «سجنان» متلمساً بعض اللحظات الكفاحية في التاريخ التونسي الحديث، وقدم ناصر القطاري فيلم «السفراء» عن العمال المهاجرين الى اوروبا. وعالج رضا الباهي في فيلمه «شمس الضباع» مسألة تحول تونس نحو السياحة وتأثير ذلك على الحياة والعادات. واخرج الطيب الوحيشي «ظل الأرض» عن بقايا مجموعة بشرية قبلية في الصحراء التونسية. كما اخرج عبد اللطيف بن عمار فيلمه الهام «عزيزة» وفيه يقدم تحليلاً عميقاً لواقع المجتمع التونسي المعاصر على المستويات الاقتصادية والاجتماعية وعلى مستوى وضع المرأة تخصيصاً، وقدم محمود بن محمود فيلمه المتميز «عبور» وهو محاولة فلسفية سياسية لطرح مسألة الحرية في مستوياتها وأبعادها المختلفة. واما السينما التي صنعها العرب المهاجرون فقد برز منها افلام محمد عبيد مد هندو الموريتاني الأصل وفيلم الفلسطيني ميشيل خليفي «صور من ذكريات خصبة».

اما في الجزائر ذات الوضع المتميز، فان الافلام العديدة التي دارت حول موضوع الاستقلال لم تعد وحدها سيدة الساحة، فقد برزت افلام حاولت ان تعالج مواضيع الواقع المعاصر ومنها فيلما المخرج مرزوق علواش «عمر قتلتو» الذي تدور احداثه في الاحياء الشعبية من العاصمة ويعبر على نحو دقيق لا يخلو من روح الدعابة عن التركيب الاجتماعي والنفسي لجيل الشباب. وفيلم «مغامرات بطل»، الذي يقدم فيه مفهومه للبطل الثوري وللفكر اليساري المغامر في المجتمعات العربية المعاصرة. ويمكن ايضاً ذكر فيلم المخرجة آسيا جبار «نوبة نساء جبل شنوة» الذي يمزج بين التأملات الذاتية حول وضع المرأة والتصوير الوثائقي لاحوالها في الجزائر. وتجدر الاشارة ايضاً الى فيلم «ليلى والأخرون» لعلي مازيف عن المشاكل التي تعيشها المرأة الجزائرية من خلال عاملة نقابية. ويمكن ايضاً تمييز فيلم المخرج الأخضر حامينا «العاصفة» عن العادات والتقاليد في بيئة صحراوية منعزلة.

وكما ذكرنا سابقاً، فان هذا التعداد المختصر لا يشير الى كل الاتجاهات الفكرية لهذه السينما العربية الشابة. لذلك سنكتفي، وعلى سبيل المثال، بمناقشة مسألتين اساسيتين، الأولى تتعلق بالخلفية الفكرية للسينما السياسية (ان صح القول) في مصر، والثانية تتعلق بالدعوات نحو التراث والتعبير عن البيئة والعادات.

الظاهرة السياسية في السينما المصرية

لقد عرفت السينما العالمية محاولات لافلام سياسية بالمعنى المباشر (وليس بمعنى ان كل فيلم هو سياسي بالضرورة)، بدءاً من افلام دافيد غريفيز «مولد امة» و «التعصب»، مروراً بافلام سيرغي ايزنشتاين وصولاً الى موجة السينما السياسية في ايطاليا التي استطاعت

ان تفرض نفسها كظاهرة متميزة على صعيدي الشكل والمضمون.

ولم تكن السينما المصرية في السبعينات بعيدة عن التأثر بهذه الموجة. وساهم في ذلك عوامل موضوعية وذاتية. وقد ترافقت هذه الموجة الجديدة في السينما المصرية مع محاججات ترفض فكرة وجود سينما سياسية مصرية مميزة، ومحاججات تدعو الى الاعتراف بوجودها. انطلق بعض هذه المحاججات من عدم الاعتراف بالظاهرة بحد ذاتها على اعتبار ان كل شيء في الفن سياسي في نهاية المطاف، وأن السياسة موجودة ضمناً حتى في الافلام المصرية العادية. وكانت ثمة محاججات تعتبر ان ما هو موجود من سياسة في السينما المصرية غير ناضج بما يكفي لاعتباره سينما سياسية. وكانت ثمة مقولات معارضة تؤكد على وجود الفيلم السياسي المصري استناداً الى وجود افلام تستقي موضوعها أو مادتها من الوضع السياسي المباشر او انها تعالج افكاراً ذات علاقة مباشرة بالسياسة وتتضمن موقفاً نقدياً من القضايا التي تطرحها. وقد رأى المدافعون عن هذه السينما انها بدأت تفرض نفسها وبخاصة بعد ان حازت بعض افلام هذا النوع على النجاح الجماهيري.

ويمكن تقسيم أفلام السبعينات وما بعد ذلك، والتي اعتبرت سياسية، إلى ثلاثة أنواع رئيسية، الاول منها الافلام التي تحدثت عن حرب عام ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣. والثاني هو الافلام التي عالجت مسألة القمع السياسي الموجود في مصر. والثالث تميز بتخصصه في نقد سياسة الانفتاح في مصر وما نتج عنها من مظاهر استهلاك وفساد وصعود قوى انتهازية غير شريفة.

كانت الافلام التي تطرقت الى حربي حزيران/ يونيو وتشرين الاول/ اكتوبر عبارة عن ردة فعل عاطفية في احسن الاحوال، لحدث تاريخي هام ومحدد، ولهذا فقد استنفدت نفسها بسرعة ولم تستطع أن تستمر لتقول أكثر مما قيل، وما قيل كان متواضعاً ومحدوداً من الناحية الفكرية. فحتى فيلم يوسف شاهين «العصفور» الذي يمكن اعتباره من أهم هذه الافلام، لا يستطيع أن يقرر في نهاية الامر إلا فكرة تعبوية واحدة حول ضرورة عدم الانصياع للهزيمة والاستمرار في ارادة الحرب. وبالرغم من أن يوسف شاهين في فيلمه هذا يحاول ان يحلل بعض المظاهر السياسية والاجتماعية التي ساهمت في الهزيمة، إلا أنه لا يتمكن من تحديد المسؤوليات الحقيقية، بل انه يشمل المذنب والضحية في الجرم ولا يقدم حلاً سوى الحماس العاطفي العام الذي تجلى في نهاية الفيلم باندفاع الجماهير بشكل عفوي وهي تصرخ «حنحارب» وبانطلاق العصفور من القفص. ينطبق هذا الوضع أيضاً على فيلم جماعة السينما الجديدة «اغنية على الممر»، علماً بأن هذا الفيلم لم يلجأ إلى محاولة التحليل التي بدأها شاهين، بل اكتفى بتمجيد معاني التضحية والصمود. ويشترك الفيلمان معاً في الخلفية العاطفية التي تجسدت في محاولة تمجيد الشعب كفكرة عامة.

أما على صعيد الافلام التي عالجت مسائل القمع السياسي المباشر، فإنها أيضاً بقيت محدودة جداً في امكاناتها الفكرية وطموحاتها التحليلية وجرأتها في قول الحق. كان فيلم «زائر الفجر» من أوائل افلام السبعينات التي حاولت معالجة مسألة القمع السياسي، غير أن الفيلم لم يعرض إلا بعد سنوات من انتاجه وبعد أن تدخلت الرقابة وفرضت تغيير الكثير فيه. وربما ان مصير هذا الفيلم كان عبرة أثرت على ما تبعه من أفلام دارت في الفلك نفسه واستفادت من وضع تاريخي وسياسي محدد سمح بوجودها ضمن الحدود التي هي فيها. وكان في ذلك مفارقة عجيبة. فمن المعلوم أن السينما التي تحاول خوض غمار المواضيع السياسية من منظور تقدمي تخضع عادة لرقابة شديدة تؤدي عملياً إلى منع الفيلم أو إلى تشويهه وتشويه معظم طروحاته.

حصل هذا سابقاً مع فيلم «لاشين» في الاربعينات، وحصل بعده مع فيلم «السوق السوداء» وحصل في السبعينات مع «الهارب» لكمال الشيخ الذي لم تسمح به الرقابة الا بعد تعديلات أدت إلى مسخه كلياً. غير أن معظم الافلام التي تناولت مسألة القمع الذي تمارسه المخابرات وجدت تعاوناً من قبل الرقابة ذاتها، ذلك أن السماح بالحديث عن القمع ومراكز القوى كان يعني بالضرورة، ونتيجة للشكل الذي تم فيه في هذه الافلام، الحديث عن القمع في النظام السابق لا الحالي. وهكذا، فإن هذه الافلام، وعلى رأسها فيلم «الكرنك» الشهير، التي تم انتاجها في عهد السادات تبدو انها موجهة ضد عهد عبد الناصر بالذات، فيما أنها توحي بشكل غير مباشر بوجود الديمقراطية في العهد الحالي. ولا تفيد هنا المقولات المتعلقة بوجود اسقاطات معاصرة، ذلك ان مثل هذه الاسقاطات إن وجدت، لا تحمل قيمة تحليلية جذرية معرفية واعية.

لم تعمل السينما السياسية في ايطاليا بمعزل عن قوى سياسية في المجتمع الايطالي، بل انها نشأت بالتنسيق مع القوى السياسية التقدمية الايطالية على ما بينها من فروقات في المواقف. وكانت تلك السينما تعبيراً فنياً عن أهداف تلك القوى. غير أن السينما المصرية السياسية كانت نتيجة اجتهادات فردية ولم تكن مرتبطة بأية قوى سياسية منظمة، أي أنها لم تكن مرتبطة بأي نوع من الفاعلية السياسية المنظمة والتقدمية على صعيد المجتمع المصري. ثم إن هذه السينما عبرت في واقع الحال عن مواقف فئات برجوازية غير ثورية في طبيعتها. وبالتالي، فإن الخلفيات الايديولوجية التي استندت اليها لم تكن بمنأى عن الطروحات الاخلاقية العامة في مجال الفهم السياسي. وهي بهذا لم تستطع أن تتجاوز كثيراً الاطر الايديولوجية للسينما المصرية السائدة بشقيها التجاري الرخيص والواقعي الجاد، والتي تميزت بهيمنة الطروحات والتقويمات ذات الطابع الاخلاقي.

وربما، لهذه الأسباب مجتمعة، بقي المجال السياسي الذي تحركت ضمنه هذه الافلام ضمن حدود لم تسمح لها بالتحليل العميق والصريح الواضح القصد، ذلك لأنه

لا يمكن في نهاية المطاف عزل الموقف السياسي عن الموقف من السلطة الحاكمة وجوهر الحكم. وهذا امر تجنبته هذه الافلام. وهنا يجدر ان نلاحظ انه رغم الواقعية الظاهرة لهذه الافلام فانها غالباً ما تلجأ الى الرمز. يلاحظ هذا بخاصة في فيلم «عودة الابن الضال»، وقبله في «القضية ٦٨». هذا وان الرمز يؤدي الى العمومية وهو أمر يضعف الناحية السياسية ولا يحقق الفائدة المرجوة، على اعتبار ان السياسة تتطلب الوضوح والوعي الكاملين.

على كل حال، فان هذه الافلام قد اكدت على توجه جديد في السينما المصرية، توجه يحتاج الى مزيد من الاستيعاب والى ظروف وشروط اخرى تساهم في تعميقه. ومع اهمية هذه الموجة من الافلام باعتبارها تمثل مرحلة متطورة في السينما المصرية على مستوى تطرق هذه السينما لأوضاع جدية ومناقشتها لحقائق آنية، فانه يمكن القول ان هذه الافلام بقيت افلاماً سياسية ناقصة، على حد تعبير المخرج سعيد مرزوق (وهو احد المساهمين في هذه الموجة)، حيث انه ذكر في حوار نشر في مجلة «الثقافة» في العام ١٩٧٨ ان: «اهم مشاكل الفيلم المصري هي الرقابة الرسمية ورقابة المنتج، ولذلك فليست هناك افلام سياسية مصرية، لان الانسان اذا ما اراد ان يقول شيئاً، فاما ان يقوله بوضوح تام واما ان يصمت. وانا اعتبر فيلمي «زائر الفجر» و «الخوف» افلاماً سياسية ناقصة لانهما لم يكونا واضحين بما فيه الكفاية».

وبطبيعة الحال، فان هذا الطموح السياسي الوجل والمقيد وغير الملتزم بحركة او فعالية سياسية منظمة لن يستطيع في ظل استمرار الشروط ذاتها ان يتابع طريقه او ان يتطور. ومن ثم فقد بدأت تسود السينما المصرية المعاصرة افلام النقد الاجتماعي باعتبار ان هذا النقد هو اقصى ما يمكن ان تصل اليه هذه السينما في وضعها الحالي. ويلاحظ حالياً تكاثر الافلام التي تنتقد مظاهر الفساد وحياة الاستهلاك والاخلاقيات الناتجة عن عصر الانفتاح. ولقد اصبح هذا الموضوع مادة لافلام عادية او بوليسية او كوميدية، وهي في معظمها تقف عند حدود لا تتجاوزها وتعالج في واقع الأمر ظواهر متشابهة ومضامين متشابهة وتصل الى استنتاجات متشابهة ناتجة عن مواقف ايديولوجية وسطية، توفيقية وغير واضحة تماماً، ولهذا تتحول في النهاية الى استنتاج اخلاقي عام.

وعلى سبيل المثال، فان فيلم علي بدرخان «أهل القمة» يقدم شخصية لص صغير يتطور في مهامه اللصوصية حتى يصل الى الثراء ويتحول الى احد تجار عصر الانفتاح. غير ان النتيجة النهائية للفيلم تشير الى تحول في شخصيته باتجاه الايمان والندم على الماضي. وفي حين ان الفيلم يقدم له صك الغفران نتيجة ندمه، فانه يتجاهل حقيقة انه اصبح تاجراً يمثل فئة اجتماعية تلعب دوراً رئيسياً في تسيير دفة الحكم في البلاد.

وكمثال آخر نشير الى فيلم «سواق الاتوبيس» لعاطف الطيب، حيث البطل الشاب يرى طوال الفيلم مظاهر الفساد والانتهازية والوصولية فيوجه في نهاية الفيلم غضبه نحو لص

عادي وكأنه يطرح بهذا حلاً ثورياً. هذا في حين ان طموحات البطل الرئيسية هي طموحات برجوازي صغير لا يريد اكثر من تحسين وضعه المادي والاستقرار. وهنا نلاحظ ان ثمة تشابهاً كبيراً في موضوع هذا الفيلم وخاتمته مع موضوع فيلم أمريكي بعنوان مشابه هو «سائق التاكسي»، حيث يلتقي الفيلمان ايضاً في استنتاج اخلاقي واحد وفي حل واحد يستند الى البطولة الفردية لا بمعناها السياسي بل بمعناها الشخصي البحت.

عودة الى التراث ام تقليد لمنهج

تحيا بلادنا العربية حياة القرن العشرين وتتغلغل في صلبها شيئاً فشيئاً معالم العصر الجديد ـ عصر التكنولوجيا. ومع ذلك، مثلها مثل بقية بلدان العالم النامي، توجد فيها انماط اجتماعية قديمة تستند الى انظمة التجمعات القبلية وتحافظ بهذا القدر او ذاك على الموروثات الاخلاقية والدينية والفكرية والثقافية المختلفة. تشكل هذه المجتمعات الصغيرة المادة الاساسية لعلم المجتمع البشري ـ الانثروبولوجيا باعتبارها مجتمعات بدائية يمكن من خلالها تتبع عمل العناصر الثقافية في هذه المجتمعات. ومن ناحية ثانية، ونتيجة لاحتفاظ مثل هذه المجتمعات بقدر كبير من العادات والتقاليد القديمة، فان بعض مثقفي العالم النامي يرون فيها منطلقاً يساعد على تحديد بعض المقاييس التي تدل على مدى التمسك بالتراث ويعتبرون ذلك فعلاً ايجابياً اصيلاً بالعلاقة مع المعطيات المعاصرة للحياة في شكلها الجديد الناتج عن تأثيرات مختلفة خارجية في قسم كبير منها. ويرى اولئك المثقفون في تلك المعطيات الجديدة تشويهاً للأصالة ومسخاً للشخصية الوطنية. يترك هذا الموقف بصماته على الانتاج الأدبي والفني في دول العالم النامي بالذات.

ولقد بدأت هذه المجتمعات الصغيرة تصبح مادة للسينما، يهتم بها لا علماء الانثروبولوجيا فقط بل والسينمائيون المحترفون. ولم يعد الأمر يقتصر على السينمائيين الغربيين الذين يثير فضولهم حياة المجتمعات القديمة الأقل تطوراً من المجتمعات الرأسمالية الحديثة، بل امتد ليشمل بعض سينمائيي العالم الثالث سواء منهم المتأثرين بالفكر الغربي أم اولئك الذين يرون في هذا النوع من السينما وسيلة لدراسة مجتمعاتهم وتراثهم. وهنا يمكن ان نلاحظ ان ثمة افلاماً تنحو باكملها هذا المنحى الانثروبولوجي، كما انه يمكن تلمس العناصر الانثروبولوجية في العديد من الافلام الروائية ذات المنحى الواقعي والافلام التسجيلية ايضاً. ولا يقتصر الأمر على المجتمعات الصغيرة المعزولة، بل يشمل الحياة الشعبية سواء في الريف أم في المدينة أم في البادية اذ انه ينظر الى الحياة الشعبية عادة باعتبارها الامتداد التراثي الذي لم يتغير كلياً بعد. وهكذا، فان هذا التوجه الانثروبولوجي يختلط في احيان كثيرة مع التوجه الواقعي، ففي الحالتين يتم التركيز على عرض التفاصيل المتشابهة، تفاصيل البيئة، تفاصيل العادات الاجتماعية والعناصر الثقافية التي تكونها. واذا

كان المنهج الواقعي لا يستخدم التفاصيل لذاتها، بل لاغناء وتعميق صورة الواقع من اجل الوصول الى عملية التحليل والتعميم، فان الافلام ذات المنحى الانثروبولوجي تبدو وكأنها تكتفي بالتصنيف والـوصف. وينـطبق هذا الوضع، في احيان كثيرة على سينمائيي العالم الثالث، وبخاصة منهم اولئك الذين يعملون انطلاقاً من تأثرهم بالثقافة الغربية او من نوع من الموقف الايديولوجي السلفي. ويلاحظ في افلام اولئك عادة اختلاط التصوير الدقيق لتفاصيل الواقع مع النظرة الفلكلورية المسطحة، بحيث تبدو صورة الواقع على ما فيها من إبراز للبؤس والفقر والتخلف نوعاً من «بطاقة البريد» التي تهدف الى جلب السواح الأجانب للتفرج على هذه المجتمعات والعادات القديمة. ويتبدى اغتراب مثل اولئك السينمائيين عن واقعهم بشكل واضح رغم ما يدعون من ان عملهم يهدف الى المحافظة على التراث.

عرفت السينما العربية منذ السبعينات مثل هذا التوجه الانثروبولوجي سواء في افلام المغرب العربي أم من خلال فيلم المخرج الكويتي خالد الصديق «بس يا بحر». ومع ان هذا الفيلم كان متميزاً في نظرته النقدية الى بعض العادات القديمة (مثلاً، يصور الفيلم زواجاً بين عجوز وشابة باعتباره اغتصاباً بشعاً)، فان الفيلم التالي للمخرج «عرس الزين» يبدو وكأنه يكرس العادات والتقاليد الموجودة. فخالد الصديق اذ يقوم بتصوير فيلم عن السودان فانه يركز اساساً على دراسة وعرض التفاصيل الفلكلورية المختلفة ويعرضها بمتعة وفخر. ويؤكد خالد الصديق على هذا التوجه في الكتاب الذي الفه حول تجربته في هذا الفيلم وسجل فيه يوميات العمل.

وتبدو عناصر مثل هذا الاتجاه اكثر وضوحاً في الافلام التي تم انتاجها في اقطار المغرب العربي. وربما يكون ذلك بسبب من تأثيرات الثقافة الفرنسية بالذات، ذلك ان الكثير من سينمائيي هذه البلدان درسوا في فرنسا وتتلمذ قسم منهم على يد السينمائي الانثروبولوجي جان روش.

عملياً، فان هذا التوجه نحو تقصي عناصر تراثية دون سواها، قاد في نهاية المطاف الى صنـع افلام متشابهة من حيث الشكل على الأقل، ويبدو الأمر كما لو انه اغراء كبير للسينمائيين ليصوروا تفاصيل طرق اعداد وتناول الطعام باليد او طرق تصنيع المنتجات الفلكلورية او الرقصات والاغاني التي تتم في المناسبات الاحتفالية او غيرها من العادات والتقاليد الاجتماعية القديمة المتصلة بطرائق الحياة الريفية والرعوية والبدوية. ومن الملاحظ عادة تشابه هذه الافلام في الايقاع البطيء، الذي يعطي احياناً تفسيراً ايديولوجياً باعتباره، كما ذكرنا سابقاً، تعبيراً عن الايقاع الموجود واقعياً في الحياة. وثمة ملاحظة اخرى تتعلق بنـوعـين من التـوجه العام عند مخرجي هذا النوع من الافلام، ذلك انه اذا كان بعض المخرجين يحولون المادة التي يصورونها الى لوحات جميلة، فان البعض الأخر، انطلاقاً من رفض هذا التجميل المفتعل يركزون بالمقابل على تصوير المواضيع الأكثر بشاعة مثل التصوير

المفصل لقطعان الماشية بكل قذارتها، أو تصوير الأطفال في الملابس الرثة والذباب يلتصق بوجوههم . . الخ . وفي الحالتين يبدو المقترب السينمائي من هذه الظواهر شكلياً بحتاً، فيما يبدو الفرق بينهما كفرق في التطرف في تصوير الأشياء بشكل جميل او تصويرها ببشاعة يراد منها ان تكون واقعية.

على كل حال، فانه ليس من السهل التعامل مع هذا الاتجاه باعتباره ظاهرة موحدة على المستوى الايديولوجي . ذلك ان النتيجة النهائية لكل فيلم على حدة ستتأثر بالموقف الفكري للفنان، بوعيه، بمدى اصالته وبرغبته في توظيف هذه العناصر الفلكلورية لخدمة فكر تقدمي معاصر. فعلى سبيل المثال، نلاحظ انه اذا كان المخرج الطيب الوحيشي يحاول في فيلمه «ظل الأرض» ان يصنع مرثية لحياة تندثر ويبدو كمن يتعاطف معها رغم ما فيها من بؤس، فان الأخضر حامينا في فيلمه «العاصفة» يقدم هذه الحياة باعتبارها الماضي المتخلف بكل ما فيه من عادات وتقاليد عفا عليها الزمن واصبح استمرارها خطراً على نمو المجتمع.

تعقيب

يحيى عزمي (*)

يدور هذا البحث حول اعقد مشاكل السينما العربية وأكثرها جوهرية، وهي مشكلة «التخلف التكنولوجي والايديولوجي». فكما هو معلوم ومتفق عليه من قبل جميع علماء السينما من الباحثين والنقاد المتقدمين وكذلك فناني السينما المتقدمين في الوطن العربي أن السينما العربية تعاني «حقيقة» من تخلف تكنولوجي وايديولوجي ملحوظ. ولذا نجد الباحث يستهل بحثه بأن «السينمائي العربي الشاب يجد نفسه أمام مهمة مزدوجة إذ يطمح الى خلق سينما عربية جديدة ومتطورة وذات صلة بالواقع العربي وبالهموم التي يعاني منها المجتمع العربي. وتتجلى هذه المهمة المزدوجة في ضرورة تغيير وتطوير المنطلقات الايديولوجية للسينما العربية والتي تكرست منذ خمسين سنة على الاقل وتطوير وتغيير البنى التحتية - الاقتصادية والتقنية للسينما العربية».

وبالتالي يربط الباحث منذ البداية بين البنى التحتية - الاقتصادية والتقنية المتخلفة للسينما العربية وبين منطلقاتها الايديولوجية المتخلفة في علاقة متبادلة (جدلية).

وعليه يحدد الباحث: «الخللان الاساسيان اللذان تعاني منهما السينما هما الخلل المتعلق بالناحية الايديولوجية والخلل المتعلق بالناحية التكنولوجية بكل أبعادها المختلفة، واللذان يعكسان نفسهما عملياً على نحو متبادل ومتداخل ويعيقان السينما الجديدة عن عملية التطور».

ويحاول الباحث - حسب قوله - في بحثه الراهن «النظر الى هذين الجانبين في علاقتهما المتبادلة على مستوى تاريخي ومن خلال السينما السائدة ومن خلال الاتجاهات الجديدة التي قامت لتخطي هذه السينما السائدة وحملت توجهات فكرية جديدة وحققت نوعية متميزة».

وفي هذا الاطار تحت عنوان «الوضع التقني للسينما العربية» بتحديد المشكل الذي تعاني منه السينما العربية بالنظر اليه من ثلاث زوايا رئيسية. الأولى تتعلق بالاساس الصناعي التقني للسينما العربية. والثانية تتعلق بالسينما كنظام اقتصادي وكادارة انتاج وتوزيع: والثالثة تتضمن ما ينتج عن ذلك من طرق استخدام بالعلاقة مع المستويات

(*) أستاذ بالمعهد العالي للسينما في مصر. كتب سيناريو فيلم - الطوق والأسورة.

الايديولـوجية والـدرامية والفنية التي تقوم عليها السينما العربية . . وهو يفسر هذه الزوايا الثلاث على النحو التالي :

١ ـ يتميز الوضع التقني المباشر للسينما العربية بالضعف سواء على صعيد التجهيزات والمـواد أم على صعيد اتقـان استخـدامها مما يؤثر سلباً على النتيجة الفنية النهائية للفيلم السينمائي العربي.

٢ ـ يلاحظ على مستوى النظام الانتاجي والاداري غياب التخطيط المدروس. وينطبق هذا الامر على القطاعين الخاص والعام في السينما العربية وينعكس هذا الأمر سلبا على اقتصاديات السينما.

٣ ـ إن التقنيات والنظم المتخلفة للسينما العربية تصبح مرادفة للتوجهات الفكرية والبنى الدرامية والخواص الفنية المتخلفة ومتجانسة معها من حيث الجوهر (وهو المستوى المتعلق بالتقنيات المتعلقة بالاخراج والتصوير والمونتاج والصوت والموسيقى وكتابة السيناريو ـ وهي قضية ثقـافية بالـدرجـة الاولى ترتبط بالوعي والمعرفة والمهارة والموهبة الفنية الموجودة عند السينمائيين وبمدى جديتهم وإخلاصهم لعملهم ـ حسب رأي الباحث.

وفي معرض حديثه عن المنطلقات الايديولوجية المتخلفة للسينما العربية في علاقتها بالبنى التحتية الاقتصـادية والتقنية من خلال تجربـة السينما المصرية يقوم الباحث بإلقاء الضوء على الدلالة الطبقية الاجتماعية لهذه العلاقة المتمثلة في هيمنة البرجوازية والشريحة الطفيلية منها على نظام الانتاج السينمائي اقتصادياً وايديولوجياً مدعمة بالقوانين والتشريعات الانتاجية والرقابية التي تكفل لها هذه الهيمنة منذ نشأة فن السينما في مصر وحتى الآن، الامر الذي تجسد في سيادة هذا النموذج من الفن السينمائي الذي يعرف بالسينما التجارية الهابطة والمتخلفة تقنياً وايديولوجياً.

وتحت عنوان «الاتجاهات الجديدة ـ الطموحات والواقع» يتناول الباحث المحاولات التي بذلها وتبذلها مجموعات صغيرة متفرقة يغلب عليها طابع الفردية من السينمائيين الشبان المتقـدمين للخروج من دائرة حصار السينما التجارية الهابطة السائدة وخلق سينما جديدة بديلة في مصر وعدد من البلدان العربية الاخرى (في المغرب العربي وسوريا ولبنان والعراق) تكون صادقة في التعبير عن واقع المجتمع العربي بهمومه ومشاكله الحقيقية وتطلعاته وفي الوقت نفسه تكون متقدمة تقنياً وفنياً. ويحاول الباحث في هذا الجزء تتبع السينما العربية الجديدة البديلة من خلال بعض اتجاهاتها ومنطلقاتها ضمن الظروف التاريخية المتغيرة والتي تبلورت طروحاتها النظرية كاتجاه في مصر على يد جماعة السينما الجديدة في نهاية الستينات ووجدت لها أصداء في اقطار عربية أخرى. ووجدت هذه الافكار عناوين لها من «السينما الجديدة»، «السينما البديلة»، «السينما الوطنية»، «السينما السياسية» و«السينما المادية».

والتي تركـزت في ثلاثـة منـطلقات أساسية هي، أولاً: «التعبير عن الواقع العربي وهموم الانسان العربي بصدق»؛ ثانياً: «الوصول الى سينما عربية تنطلق من التراث العربي وتستند اليه»؛ ثالثاً: «جعل هذه السينما جماهيرية تلعب دوراً ايجابياً في حياة المجتمع».

ويرى الباحث أن هذه المحاولات كانت بمثابة انتفاضات أو محاولات انتفاضية ـ على حد تعبير الباحث ـ «عرفتها السينما العربية السائدة هدفت الى خلق سينما جديدة بديلة مثلما أن الانظمة الاجتماعية الفاسدة والبالية تولد انتفاضات متتالية تهدف الى نقضها» وبالفعل أدى هذا الوضع بدوره الى ظهور أفلام عربية جديدة ذات خصائص جديدة سواء من حيث المستوى الفني أم من حيث التوجهات الفكرية وبصرف النظر عن السلبيات. كما يفرد الباحث في نهاية بحثه جزءاً خاصاً عن الظاهرة السياسية في السينما المصرية.

ونحن نتفق مع البـاحث في ملاحـظتـه أنـه «إذا كان من السهل جداً دراسة المنطلقات والخصائص الايديولوجية التي أدت إلى نشوء السينما التجارية السـائدة في الوطن العربي، فإنه لمن الصعب تتبع كل الخصائص الايديولوجية للسينما العربية الجديدة الشابة في تحققها في انتاج فيلمي، نظراً لتعدد وتنوع الشروط التاريخية لتطور المجتمعات العربية من جهة، وتنوع القناعات والتوجهات النظرية عند السينمائيين أنفسـهم على المستويات السياسية والاجتماعية والجمالية».

أما بالنسبة لمشكلة وضع حلول للنهوض بالوضع التقني الاقتصادي والايديولوجي للسينما العربية ـ انطلاقاً من وضعها الـراهن ومن خلال مـا هو متـاح وممكن في الوقت الحالي ـ فالبحث لم يطرح حلولاً محددة وعملية وانما طرح أفكاراً عامة يمكن تلخيصهـا في الآتي:

١ ـ العمل على الوصول إلى صيغة سليمة للتعاون السينمائي العربي على المستويين التقني والاقتصادي تستهدف تطوير الانتاج السينمائي في نطاق نوع من التكامل بين مجموعة من الدول إما على أساس الجوار الجغرافي أو على أساس التجاوب التقليدي نظراً لعجز كل دولة على حدة عن القيام بهذه المهمة لأسباب تقنية واقتصادية مختلفة.

٢ ـ وجوب استخلاص الدروس من فشل تجارب سينما القطاع العام حيث وجدت وعدم نفي التجربة كليا، نظراً لأهمية قيام الدولة بدعم السينما ذلك لأنه في نهاية المطاف ـ حسب قول الباحث ـ «ثمة حاجة ليس فقط لصنع أفلام واقعية أو تقدمية أو ذات قيم فنية جمالية فقط، بل ثمة حاجة أكبر لايجاد قاعدة حقيقية ومتينة يقوم عليها الانتاج الفلمي ويتطور من خلالها على مستوى الوطني العربي ككل».

٣ ـ وجوب التنسيق والانتاج المشترك بين الاقطار العربية والتعاون الوثيق في مجال صناعة وتقنيات السينما ووضع سياسات سينمائية وأنظمة متلائمة مع روح العصر وقادرة على توحيد الجهود وخدمة التعاون المرجو.

٤ ـ يوحي الباحث بوجوب توفير المناخ الفكري الديمقراطي للابداع السينمائي العربي

والعمل على تجاوز المخاوف القائمة بين أنظمة البلدان العربية المختلفة لاختلاف توجهاتها السياسية والايديولوجية للوصول إلى أكبر قدر ممكن من التعاون في المجالين الاعلامي والثقافي.

هذا ويؤكد الباحث على أن مشكلة التطوير التكنولوجي في العالم النامي، وهو محق تماماً في هذا، مرتبطة بالمشكلة الكبرى في المجتمعات النامية المتمثلة في قوى التخلف الكامنة في أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والادارية والتنظيمية والفكرية والتربوية الأمر الذي يتطلب تطورات متعددة الاوجه على صعيد البنى المادية والروحية في المجتمع. ومن ثم يكون توسيع القاعدة التكنولوجية مرتبطاً أشد الارتباط بسياسات الدول ومدى صدقها في المضي قدما بعمليات التنمية على جميع الاصعدة.

كما يؤكد الباحث بحق «أن عملية التنمية والتكنولوجيا وتطبيقها وجعلها من المقومات الاساسية في كافة مجالاتها، ليست عملية فردية، بل أنها تحتاج الى جهود الدول ـ والمؤسسات ذات القدرة الاقتصادية المتينة. وينطبق هذا على كل فروع التكنولوجيا مثلما أنه ينطبق على فرع بعينه».

وعليه يرى الباحث ـ ونحن نتفق معه في هذا ـ «أن السينما، بحكم تنوع خواصها ووظائفها ومكوناتها تحتاج ربما، أكثر من غيرها، الى تضافر جهود الدول بأجهزتها التشريعية والاقتصادية والثقافية مع جهود مؤسسات مختلفة اقتصادية وثقافية، بما يؤدي إلى فهم عملية التطور السينمائي باعتبارها عملية لا تقتصر على السينما وحدها، بل أنها تشمل جوانب أخرى في حياة المجتمع. هذا إضافة إلى افساح المجال أمام السينما للتعبير عن أفكارها بحرية وضمن جو ديمقراطي عام». وهو أمر لا خلاف عليه.

وبالرغم من أن البحث يتميز بشمولية النظرة في تناوله للقضايا الاساسية المتعلقة بالتخلف التكنولوجي والايديولوجي للسينما العربية وبقضايا السينما عموماً، إلا أنه قد أغفل من وجهة نظرنا بعض النقاط الهامة المتعلقة بموضوع البحث أو قد يكون مسها فقط ولم يفها حقها من البحث ونوجزها كما يلي:

١ ـ ان الباحث لم يتعرض الى ظاهرة تدهور أو ضحالة الثقافة الفنية في الوطن العربي في ارتباطها بمشكلة تخلف السينما العربية من الوجهة التقنية الفنية ـ الابداعية والايديولوجية. حيث أن السينما بطبيعتها فن مركب Synthetic يستوعب داخله الوسائل والقدرات التعبيرية لفنون أخرى سابقة عليه بما في ذلك الأدب الامر الذي يجعل من الصعوبة، بمكان أن يرتقي هذا الفن دون الاستناد الى نهضة حقيقية في الثقافة الفنية بأشكالها المختلفة، وهي مشكلة تتعلق بأزمة الثقافة العربية المعاصرة ككل.

٢ ـ إن الباحث في معرض حديثه عن قضية جماهيرية فن السينما أغفل التعرض إلى مفهوم الثقافة الجماهيرية الاصيلة في مقابل الثقافة التجارية الاستهلاكية في ارتباطها بالقيم الثقافية للمجتمع في اطار التشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية القائمة.. وارتباط هذه

المفاهيم بما يسمى «بسينما الشباك» وأفلام «الصفوة» و«أفلام المهرجانات». . . الخ، وبالمعايير التي يجب أن تحدد جماهيرية الافلام وشعبيتها. حيث يجري الخلط بين افلام تتهم بأنها أفلام للصفوة وللمهرجانات فقط ولا يفهمها إلا «العارفون» في «دائرة ضيقة» ـ على حد تعبير الناقد السينمائي الشهير أ. كاراجانوف ـ وأفلام أخرى هي بحق كذلك وبين أفلام اكتسبت شعبية بفضل رسالتها، وصدقها، توضع على مستوى واحد مع الافلام التي ينتجها أصحابها للسوق ساعين للاثارة، باستخدام الفن المكشوف والتسلية. وهكذا فإن الافلام التي تعكس الحياة ببساطتها وعمقها تستثنى بالتالي من الفن الحقيقي.

٣ ـ ان الباحث في تناوله تجربة السينما العربية لم يتعرض ولو حتى بالاشارة الى التجارب السينمائية في دول نامية أخرى مثل «الهند» التي شهدت السينما فيها تطوراً كبيراً من الوجهة التقنية، ومثل بعض دول امريكا اللاتينية «ككوبا»، «البرازيل» و«الارجنتين» التي شهدت فيها السينما تطوراً كبيراً وتقدماً ملحوظاً من الوجهتين التقنية والفنية والثقافية والايديولوجية فكان من المفيد أن يقدم تفسيراً لهاتين الظاهرتين وبخاصة أن دول أمريكا اللاتينية تشهد نهضة أدبية هامة على مستوى العالم وهي تخوض معركة تحريرها الوطني بإصرار.

٤ ـ إن الباحث لم يتناول في بحثه مشكل التبعية الثقافية وهو مشكل مطروح بإلحاح على الساحة الثقافية العربية ويشمل السينما العربية. وبخاصة أنه وثيق الارتباط بالتبعية الاقتصادية والسياسية، ومن الصعب التحرر منه في ظل هذه التبعية، وحتى في حالة التحرر من التبعية الاقتصادية والسياسية، فالتحرر من التبعية الثقافية تماماً يحتاج إلى عدة أجيال. وإن آثار هذه التبعية على السينما العربية جلية. فكما يقول الناقد العربي المغربي قبال المعطي «إن تاريخ السينما هو تاريخ المجتمعات الغربية أو الاوروامريكية التي، فضلاً عن تقدمها التكنولوجي، استطاعت أن تسخر الآلة/ الكاميرا لخدمة أهدافها الشخصية، واضفاء المشروعية على كيفية معيشتها، وبالتالي تبرير الرأسمال الذي يتحكم في دواليب اقتصادها»[1]. . ويستطرد قائلاً:

«ومع احراز غالبية دول العالم الثالث على استقلالها الشكلي، وبروز سينمات وطنية بقي المفهوم الهوليوودي للفن مسيطراً، واتسعت شبكات الاحتكار خصوصاً مع بروز شركات التوزيع المتعددة القوميات، تجيء على رأسها شركة MPEAA أصبحت الافلام الامبريالية في البلدان المتخلفة بمثابة أنبوب يضخ رؤوس الاموال بكيفية جهنمية، ذلك أن الاقتصاد الامريكي يستند في سياسته الخارجية على تصدير الافلام لتغطية عجز الميزان التجاري: وفي تقرير لشركة MPEAA لوحظ أن «الفيلم الامريكي هو المنتوج الاكثر طلباً في العالم، والذي يحقق مبلغ ٢٠٠ مليون دولار في فائض الميزان التجاري (مجلة الشاشة عدد ٢٤ : ١٩٧٤). . . وتتحدد سياسة هذه الشركة أو الشركات على واجهتين:

ـ واجهة اقتصادية: تقوم على نهب الجيوب والاقتصاد المحلي عموماً.

---

(١) قبال المعطي، «آثار وانعكاسات السينما المستوردة على شباب حي يعقوب المنصور ـ الرباط،» في: السينما العربية والافريقية، تأليف مجموعة من الباحثين (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤).

ـ واجهـة ايديولـوجية: تقـوم على تسـميم العقـول وتخديرها بأفلام رخيصة وباستمرار لتضخم في العنف/ الجنس/ الغراميات/ الفكاهة». . . ولعل هذا يفسر نشر سلسلة أفلام «الكاراتيه» و «السباغيتي» و«جيمس بوند» . . . الخ ، «لقد كانت سياسة هوليوود بعد أن ركزت بنيتهـا الاقتصاديـة السينمائية، ونشرت نموذجها خارجيا عبر الصورة، كانت سياستها هي غرس النزعة الفردية التي يقوم عليها كيان المجتمع الغربي/ الرأسمالي وهذه استطاعت تجسيدها عملياً «الفيديتاريا» أو نظام النجوم، وذلك قصد شد المتفرج الى النموذج المفضل وجعل هذا المتفرج يتتبع حياة هذا النجم أو ذلك في تفاصيلها المتباينة، وعبر مراحلها المختلفة مع مراقبة سلوكه، حركاته، أسلوب حياته. وهذه «الطبخة» التي أعدتها هوليوود لتصوير نوعية الحياة الاوروامريكية إلى الدول المتخلفة، وجدت لها الصدى الملائم في هذه الاخيرة». هذا ويستطرد الناقد قبال المعطي قائلاً «وعملية فرض النموذج الغربي باعتباره النموذج المثالي، لا يتم فقط على مستوى الفيلم بل تمتد لتشمل ابسط الاشياء المصدرة، وهي بمثابة تعبير عن تفسيخ ذاتية انسان العالم الثالث وتفكيكها. ومحاولة خلق مجال تكون فيه الغلبة لأسلوب تعاملها اليومي ولأسلوب ترفها ونمط حياتها»[٢].

هذا ونجد الرأي نفسه عند «غلوبير روشا» متزعم «السينما الجديدة» بالبرازيل حيث يقول «في هذا العالم الذي تتحكم فيه التكنولوجيا، لا أحد يهرب من تأثير السينما، حتى الذين لا يذهبون اليها. الثقافات الوطنية لم تستطع مقاومة كيفية معينة من العيش أو الحياة، أو اخلاق معينة، وخصوصاً الانطلاقة العجيبة التي أعطتها السينما للخيال، وإذا تحدثنا عن السينما لا يمكن أن نتحدث إلا عن السينما الامريكية. إن تأثير السينما هو تأثير السينما الامريكية»[٣].

٥ ـ ان البـاحث في سياق تعـرضه للأثر السلبي للسينما المصرية السائدة على السينما النـاشئة في الاقطار العربية الاخرى اغفل التعرض إلى ايجابيات دور السينما المصرية في تأثـيرهـا على السينما الناشئة في تلك الاقطار باعتبارها السينما الرائدة في الوطن العربي. وبحكم تجربتهـا الطويلة، ومن خلال خبرات النماذج المتقدمة من فنانيها وفنييها ونقادها علاوة على دور معهد السينما في مصر في المشاركة في تغذية السينما العربية ببعض الأطـر الفنية المؤهلة.

٦ ـ ان الباحث لم يعرض بقدر كاف حلولاً يراها عملية من وجهة نظره لتخطي أزمة السينما العربية مع اعترافنا بتعقيدها وتشابكها وذلك في ظل ما هو متاح وواقعي وممكن.

أما بالنسبة للقيمة العلمية للبحث فنحن نرى من وجهة نظرنا أن البحث وفق في القاء نظرة شاملة على القضايا الجوهرية التي تعوق السينما العربية على أساس علمي سليم وانطلاقاً من مفاهيم علمية سليمة لقضايا الثقافة والتكنولوجيا في دول العالم النامي عامة والوطن العربي خاصة، استناداً إلى تحليل مادي تاريخي جدلي لظاهرة السينما العربية بوجهها

---

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

التكنولوجي ـ الاقتصادي والايديولوجي في اطار التشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية المتمثلة في العلاقة المتبادلة بين البنى ـ التحتية والبنى الفوقية للمجتمعات العربية الراهنة والتي على درجة متفاوتة من التشابه.

وأنه لأمر غير قابل للشك من خلال الدراسة العلمية للتاريخ أن الوعي الاجتماعي يعكس الوجود الاجتماعي. . فالفهم العلمي للتاريخ يؤكد أولوية الوجود الاجتماعي وثانوية الوعي الاجتماعي في أشكاله المختلفة. بمعنى أن الوجود الاجتماعي المتمثل في حياة الناس المادية الاقتصادية وانتاج الخيرات المادية والعلاقات بين الناس في سياق الانتاج ـ هو أساس نشاطهم الروحي. وأن الوعي الاجتماعي، أي حياة المجتمع الروحية والايديولوجية ـ أي مختلف آراء الناس وتصوراتهم المتمثلة في النظريات السياسية والحقوقية والاخلاقية والفنية الجمالية وغيرها ـ انما يعكس الوجود الاجتماعي. وليس أدل على ذلك من استشراء سرطان «الطفيلية» لينال من جميع أوجه حياة المجتمع المصري المادية والروحية في نهاية السبعينات والـذي كان افرازاً طبيعياً للانفتاح المتجه إلى الاستهلاك من أجل الاستهلاك وليس الى الانتـاج من أجـل الاستهـلاك ومن هنا تم افراز ما نسميه «رأسمالية طفيلية»، و «فئات طفيلية» و «مـافيا طفيلية». و «أدب طفيلي» «وغنـاء طفيلي» و «مسرح طفيلي» و «سينما طفيلية» وبالادق «فن طفيلي». على حد تعبير د. منى أبو سنة[٤].

وهكذا نرى أن التغيرات في حياة المجتمع وفي البنية الاجتماعية وفي العلاقات المتبادلة بين الطبقات تؤثر تأثيراً مباشراً على الفن. ذلك لأن مفهوم الثقافة ليس كما هو شائع يعني الاستنـارة واتساع المعرفة، بل يعني الكل المعقد المتشابك من الانظمة التي تتضمن كل أساليب الحياة الانسانية المادية والروحية والتي تنتج الرصيد الكلي للعمل الانساني في مرحلة معينة من تاريخ تطور المجتمع.

وعليه فإن قضايا التكنولوجيا والايديولوجيا في الوطن العـربي غير منفصلة عن ظـاهرة التخلف الحضاري العربي الراهن ككل.

فاليوم ليس خافياً على أحـد أن الامة العربية من خليجها لمحيطها تعتصرها أزمة حضارية مزمنة اشتدت حدتها في فترة الهزيمة والركود الراهنين، تعوق تطورها ومواكبتها للحضـارة الانسـانية المعـاصرة في أبعـادها المتباينة بجانبيها الفكري والمادي (ايديولوجياً واقتصـادياً وسياسياً وعلمياً وتكنـولوجياً). فالأمة العربية المعاصرة تحولت من أمة صانعة للحضـارة في الماضي إلى أمة تجتر ماضيها وتستهلك منجزات الحضارة المعاصرة دون أية مشـاركـة منهـا في صنعها وتطويرها، وتقف عاجزة متخلفة أمام انجازات الثورة العلمية

---

(٤) منى أبو سنة، «الفن الطفيلي،» الطليعة (القاهرة)، العدد ٢ (نيسان/ابريل ـ حزيران/يونيو)، ص ١٦٦.

والتكنولوجية التي يتسم بها هذا القرن في نصفه الثاني والتي تحدث تغيراً جذرياً في جميع المجالات الاجتماعية والسياسية والثقافية. وهو الامر الذي يضع الامة العربية أمام تحد حضاري حاسم في تاريخها المعاصر عليها أن تواجهه بالعمل على احداث تغيير مادي واجتماعي في صميم البنية الواقعية بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كي تتخطى أزمتها الحضارية الراهنة إذا أرادت الحياة. فعلى حد تعبير د. منى أبو سنة «إذا كان الانتاج منشىء الحضارة فالاستهلاك بمعزل عن الانتاج مدمر الحضارة»[5] والعرب اليوم مستهلكون للحضارة على جميع المستويات.

«فارتباط العرب ـ على حد تعبير د. شاكر مصطفى ـ بهذا الذي يسمونه تارة بالماضي وتارة بالتاريخ وثالثة بالتراث أو بالسلف ليس كارتباط أي أمة أخرى به، إذ وصل في بعض حدوده إلى عالم التقديس والمناطق المحرمة. وأضحت النظرة العربية للتاريخ نظرة سكونية رجعية الاتجاه، وأصبح التاريخ عندنا، رغم زمانيته المتطورة الطويلة لا يعترف بالزمان لأنه يتراكم كله في لحظة وفي مستوى واحد. . . وأضحى التاريخ حتى في صورته المستقبلية محاولة لاسقاط الماضي كاملاً على المستقبل، لا محاولة التجاوز الكامل له»[6] لذلك فإن المهمة الملحة للمثقفين العرب التقدميين بجميع اتجاهاتهم هي تعبئة قوى الوعي من أجل نهضة حضارية شاملة «تساوق بداية التغيير الفعلي أو قد تسبقه كحافز أو باعث لتعبئة قوى التغيير والخروج من حالة الركود والانحطاط الحضاري»[7]. وذلك يحتم «طرح المشكلات الفعلية وصفاً وتشخيصاً، ثم عرض الحلول بكل الوسائل العملية الممكنة والاستعداد لتحمل تبعات الحوار مع الغير، والصدام مع القوى المنتفعة بالوضع الراهن»[8].

وأخيراً، فإن إقامة ندوة في إطار مشروع «دور الآداب والفنون العربية باعتبارها عوامل وحدة وتنوع في الوطن العربي»، يشترك فيها عدد من مشاهير نقاد السينما العربية بأبحاث تطرح قضايا ثقافية هامة يعتبر حدثا ايجابياً في ظل الهجمة الشرسة لقوى الامبريالية والصهيونية على الشعوب العربية لاخضاعها ولنهب ثرواتها وتحقيقاً لمصالح تلك القوى الاستراتيجية بدءاً من عدوان حزيران/ يونيو ١٩٦٧ ومروراً باتفاقيات كامب ديفيد وضرب المفاعل النووي العراقي، وغزو لبنان، والغارة الاسرائيلية الاخيرة على مقر منظمة التحرير بتونس وانتهاءاً بالغزو الثقافي والارهاب الفكري وحرب المخدرات وجميع وسائل التدمير من الداخل.

---

(٥) المصدر نفسه.

(٦) انطونيوس كرم، العرب أمام تحديات التكنولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، ٥٩ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ١٧٠.

(٧) صلاح قنصوه، «التراث والتنوير،» الطليعة، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ـ آذار/مارس ١٩٨٥)، ص ٢٠٠.

(٨) المصدر نفسه.

الفصل الرابع

الهويّة القوميّة في السّينما العربيّة
دراسة إستطلاعيّة مستقبليّة

هاشم النحاس (*)

(*) مخرج سينمائي، رئيس مجلس إدارة اتحاد نقاد السينما المصريين.

تحديدات

لسنا في حاجة الى القول بأن الوطن العربي وجد نفسه في مواجهة مصيرية بنكسة سنة ١٩٦٧ ، مما يفرض عليه اعادة النظر لمراجعة كل اتجاهاته وعلى كل المستويات في السياسة والاقتصاد والفن . . ومن المراجعات المطلوبة في الفن مراجعة واحد من أهم أشكاله وأقواها تأثيراً في تشكيل وجدان وذهن الجمهور العربي المعاصر وهو فن الفيلم .

ولماذا الهوية القومية في السينما؟

ربما كانت قضية الهوية أهم قضايانا الثقافية المثارة منذ احتكاكنا بالغرب في العصر الحديث . ولكن مرة أخرى نجد أن نكسة سنة ١٩٦٧ كان لها الفضل (!!) في ردنا مجدداً وبعنف ، الى الذات : من نكون؟ وإلى أين المصير؟ . هذا وقانون التقدم على حد قول د . فؤاد زكـريا «هـو ، في كلمة واحدة ، العودة الى الذات»[1] وفي نهاية مقاله الذي يعني بالتحديد بالدعوة الى الاعتماد على الذات ، يحذرنا بقوله : «ان العودة الى الذات ليست على الاطلاق رفضنا للتفاعل مع العالم الخارجي وإنما هي في صميمها دعوة الى تحويل كل ما نتلقاه من الخارج الى عنصر من عناصر القوة الذاتية ، بحيث نتقبله بعد أن نستوعبه ونهضمه ونحيله الى جزء من كياننا ونرفض منه مالا نقبل أن يذوب فينا»[2] .

ومن ثم يمكننا صياغة الاسئلة التالية عند مراجعتنا لتجربتنا العربية في الفيلم مما يحدد لنا اطـار البحث : الى أي حد استـطعنا من خـلال تجربتنـا الفيلمية استيعـاب هذا الفن

---

(١) الهلال (القاهرة) ، (كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٤) .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧ .

الـوافـد أصـلاً ليصبـح أداةً طيّعةً في حوزتنا للتعبير عن هويتنا القومية؟ وما هي مظاهر القصور؟ ولماذا؟ وما هي الصورة التي يجب أن يكون عليها الفيلم في معالجة هذه القضية، وكيف يتم ذلك في حدود فن الفيلم كفن؟

ونحن نعلم أن العامل الحاسم في تحديد مسار الفيلم ليس هو عامل الفن وحده. لا شك أن الاقتصاد والسياسة (مدى الحرية المتاحة بالذات) والامكانيات البشرية والتقنية المتيسرة، كلها تتدخل في تحديد مسار الفيلم شكلاً ومضموناً. ولكن حتى يمكن توظيفها لوضع الفيلم على مساره الصحيح ـ من وجهة نظر نا ـ لا بد لنا من تحديد الصورة المبدئية لما يجب أن يكون عليه الفيلم أصلاً. ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث في محاولة تحديده هذه الصورة المطلوبة، بناء على دراسة الواقع الفني للتجربة الفيلمية.

ونحن إذ نعتمد على استقراء هذا الواقع فإننا لا نزعم الاحاطة الشاملة به. ونكتفي بأن يكـون البحث ـ من هذه النـاحية ـ استطلاعياً، يثير من الاسئلة أكثر مما يقدم من إجابات. ويحاول أن يضع هذه الحصيلة ـ الغزيرة نسبياً ـ من الافلام، داخل اطار قابل للدراسة، في مجال تحديد العلاقة بينها وبين التعبير عن الهوية القومية. وكل ما نصل اليه في الواقع من احكام هي أولية، أرجو اعتبارها مجرد فروض اجتهادية اطرحها لتكون موضعاً للحوار والاختبار ودراسات تالية اكثر عمقاً.

ويفرض التوقف عند هذا المستوى من طرح الفروض حداثة الدراسة تماماً في هذا المجال الذي يكاد يستعصي على البحث بسبب عدم توافر المراجع، وأساسها المشاهـدة المباشرة للافلام.

وقد أتيح لي مشاهدة عدد لا بأس به من أهم هذه الافلام، كما حاولت ـ عند كتابة البحث ـ اعادة مشاهدة بعضها و استكمال مشاهدة البعض الآخر مما فاتني. وكلفني ذلك جهداً مضنياً بسبب عدم وجود سينماتيك للأفلام العربية بمصر. وكان من المحال استكمالها تماماً. فلجأت الى المراجع الادبية عنها وهي محدودة من ناحية الكمية قطعاً، ومن ناحية القيمة أيضاً على وجه العموم، بالنسبة لطبيعة هذا البحث على الأقل. وقد اقتصرنا في هذه الدراسة على تجاربنا الفيلمية العربية في أهم مراكزها داخل الوطن العربي وهي: مصر، سوريا، العراق، الجزائر. ورأينا فيها ما يكفي لاثارة الاسئلة اللازمة واستيعاب التجربة العربية في تنوعاتها المختلفة في هذا المجال.

أولاً: الهوية القومية والسينما العربية: علاقة تبادلية

ان النظرة العامة للانتاج السينمائي تكشف لنا ـ دون حاجة الى تعمق ـ عن العديد من المظاهر التي تشير بوضوح الى الاهتمام بالتعبير عن الهوية القومية، ولا يأتي ذلك عن رغبة

في التعبير عن الواقع القومي فقط، بقدر ما يأتي نتيجة لما يفرضه هذا الواقع نفسه. فالسوق الطبيعية للانتاج السينمائي في مصر منذ بدايته وحتى الآن هي الوطن العربي، وكذلك الحال بالنسبة لهذا الانتاج في بقية الأقطار العربية من بعد، ومن ثم لم يكن للمنتج أن يتجاهل الاهتمامات والمتطلبات القومية بخاصة أن أي سوق قطرية لا تكفي لتغطية تكاليف الفيلم الباهظة.

وكان على السينما المصرية أن تقوم بهذا الدور بحكم أسبقيتها في الوجود وانفرادها بالسوق العربية باعتبارها السينما القومية الوحيدة لفترة طويلة من الزمن، قبل ظهور ونمو السينما في أقطار عربية أخرى، بغض النظر عن ظهورها المبكر أحياناً الذي لا يعني وجوداً حقيقياً. وقد تمثل اهتمام هذه السينما من البداية لمتطلبات الهوية العربية من خلال اختيار الموضوع (وهو ما نتبينه فيما بعد) وطريقة معالجته بحيث يتفق والذوق العام للجمهور العربي. ومنها استخدام شخصية عربية ضمن شخصيات الفيلم مثل شخصية اللبناني التي كان يؤديها بشارة واكيم والياس مؤدب. كما استعانت للسبب نفسه بممثلين ومغنين من أقطار عربية مختلفة مثل فريد الاطرش واسمهان ونور الهدى ووردة. . . الى حبيبة في (العصفور). وإذا كانت السينما المصرية قد استقطبت هذه الشخصيات، فإنهم من ناحية أخرى وجدوا فيها أنفسهم.

وفي داخل احداث بعض الافلام تذكر البلاد العربية، أو يتم الانتقال اليها، مما يثير مشاعر الوحدة والانتماء. وأغنية فريد الاطرش الذائعة «بساط الريح» التي قدمها في أحد أفلامه تعتبر مثالاً على ذلك.

وقد يأخذ على التعبير عن الهوية القومية في الكثير من أفلام السينما المصرية أنه جاء شكلياً أو سطحياً ينحصر في أسباب تجارية بحتة، لكنه على كل حال لا يمكن انكار أهمية وجوده ودلالته، كما لا يمكن انكار دور هذه السينما في توجيه مشاعر ولغة العرب في الأقطار المختلفة. وإذا كانت هذه الافلام قد استطاعت ان تنفذ الى قلب المشاهد العربي بفضل هذه الاهتمامات وأسباب اخرى فإنها من ناحية أخرى استطاعت (الى جانب الاذاعة والاغنية) أن تجعل من لهجتها المحلية لهجة مفهومة في كل هذه الاقطار. وساهمت بذلك بدور فعال في خلق رابطة اساسية فيما بينها. وقد ساعد على ذلك بالطبع اقتراب هذه اللهجة من اللغة العربية الأم. وبفضل انتشارها ـ الذي تم من خلال أجيال عديدة ـ استطاع رجل الشارع العربي ان يتابع خطب عبد الناصر السياسية ويستجيب لقفشاته التي كان غالباً ما يستخدم فيها لهجة مصرية. وعندما انتقل العمال والفلاحون المصريون في السبعينات للعمل في الاقطار العربية وجدوا من يفهم لهجتهم في كل مكان حيث سبقتهم السينما الى هناك. وهكذا نجد ان العلاقة القومية بين السينما المصرية والشعب العربي كانت علاقة تبادلية من التأثير والتأثر.

ومع ظهور السينما في أقطار عربية أخرى وعلى الاخص في ربع القرن الاخير، اتسعت حركة تبادل السينمائيين وعلى الاخص انتقال المخرجين والممثلين المصريين للعمل في سينما الأقطار الأخرى. وقد تبدو هذه الظاهرة بعيدة عن مسألة التعبير عن الهوية القومية، ولكن وجود هذه الهوية هو الذي سمح بظهورها على هذا النحو الذي لا يمكن أن يتم بين أي بلد وآخر بهذا القدر من الكثافة دون وجود وحدة الهوية. (في الستينات انتقل حوالى عشرة من المخرجين المصريين الى بيروت، وتم انتاج مائة فيلم كان ٥٤ فيلماً منها باللهجة المصرية)[٣].

ثانياً: السينما في الاقطار العربية والتعبير عن الهوية القومية

قد يبدو للوهلة الاولى أن التعبير عن الهوية القومية في السينما العربية أمر غير واضح، بخاصة وسط ركامات افلام التسلية الكوزموبوليتانية التي تحاول ان تبعد عن كل ما يربطها بالواقع أو الاقتراب من مناقشة أي قضية جادة. غير ان النظرة المتأنية تكشف عن محاولات عديدة وغزيرة أيضاً داخل هذه السينما، حتى ليبدو ان الاتهام الموجه اليها عن قصورها في ارتباطها بنبض الانسان العربي اتهام فيه الكثير من الظلم. والحق أن التعبير المباشر عن الهوية العربية في شكلها العام من خلال قضاياها العامة لا يمكن أن يكون مطلباً عادلاً من السينما العربية. فالواقع القطري يحول بين السينما وهذه الغاية. وهو واقع لا يمكن تجاهله أو القفز فوقه. كما أن اهتمام السينما القطرية بمشاكل مجتمعها المحلي لا يمكن النظر اليه دائما نظرة ريبة واتهام بالدعوة الى القطرية والتمزق، ذلك أن الفيلم المنتمي لأرضه المحلية، والذي يعالج مشاكل مجتمعه المحلي جداً، يمكن بقدر ما يملك من صدق المعالجة ان يكون في الوقت نفسه قومياً، طالما ان مفهومنا عن القومية لا يعني الغاء الفروق الخاصة للمحليات، وطالما ان الفيلم لا يجعل من نظرته المحلية نقيضاً أو بديلاً عن النظرة القومية، فهو بالفعل يسلك طريقه نحو بناء الشعور القومي والتعبير عن الهوية القومية. وكم نحن في حاجة ماسة لأفلام تتعمق بصدق واقعها المحلي لنتعرف بقدر العمق نفسه على هويتنا القومية في تنوعاتها وفي تماثلها. ودون هذه الافلام لا يمكن أن نأمل بدور أكبر للسينما في التعبير عن الهوية القومية، وفي تدعيم هذه الهوية.

ومن خلال هذه النظرة يمكننا أن نتناول تجربة كل قطر من أقطارنا العربية لنرى الى أي مدى أسهمت هذه السينما في كل منها في التعريف بجانب من جوانب الهوية القومية الذي يمثله كل قطر.

---

(٣) أنظر: جان الكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ٥١ (الكويت، ١٩٨٢)، ص ١٨١.

ومن الملاحظ ان كل سينما في كل قطر أصبح لها بالفعل دور واضح في التعبير عن جانب خاص من هذه الهوية بحيث يمكن اعتبار كل منها مكملاً للآخر في القيام بهذه المهمة القومية، وذلك إضافة الى مساهمات بعض هذه المراكز السينمائية في الوطن العربي بتقديم الافلام التي تناقش القضية القومية في جوهرها. وهو ما سنحاول الكشف عنه في دراستنا لتجربة كل منها.

ثالثاً: السينما في مصر وتجربتها المتشعبة

تملك التجربة المصرية في السينما أضخم تجربة عربية في هذا المجال (حوالى ٢٠٠٠ فيلم) وتتعدد مظاهر التعبير فيها عن الهوية العربية. وهو ما تكشف عنه نوعيات الافلام على المستويين، المستوى العربي العام والمستوى العربي الخاص. ونعني بالأخير الافلام الخاصة بالانسان العربي في مصر. ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

٢ ـ أفلام تتعلق بالتعبير عن الهوية القومية على المستوى العام

ويمكن تصنيف هذه الافلام الى:

أ ـ الافلام الاسلامية

ان الثقافة الاسلامية، أو الاسلام كثقافة، هو ما يمثل البعد الاساسي المطلق في تحديد ملامح الهوية العربية. ومن المسلم به ان بقاء اللغة العربية حية حتى الآن يرجع الى انها لغة القرآن. فقد حافظ عليها القرآن، كما حافظت هي على احياء تعاليمه وسهولة استيعابها.

وتكاد هذه الثقافة الاسلامية تنعكس في كل الافلام الا فيما ندر منها، حتى افلام الساقطات والمنحرفين ـ وأكاد أقول على الاخص ـ وذلك من خلال ما تحمله من دعاوى أخلاقية وأقوال مأثورة مما لا يخلو منها أحد الافلام. نذكر على سبيل المثال أحد الافلام الحديثة التي لا زالت احداثه عالقة بذهن الجمهور، بخاصة انه حقق انتشاراً واسعاً وهو فيلم «العار» الذي ازدحم بمقولات دينية سواء على لسان الشخصية الرئيسية أم من خلال العرض نفسه. بينما الفيلم يدور حول شخصية مهرب حشيش لا تنقصه الشهامة والاخلاص لاسرته والتدين أيضاً على طريقته.

غير أن هناك من الافلام ما يجعل من هذه الثقافة نفسها مادته المباشرة التي يستمد منها موضوعه وتنقسم هذه الافلام الى أربعة أقسام[4]:

(١) أفلام دينية مباشرة: «ظهور الاسلام» اخراج ابراهيم عز الدين عام ١٩٥١، «انتصار الاسلام» /أحمد الطوخي عام ١٩٥٢، «بيت الله الحرام» /أحمد

---

(٤) استعنت في تحديد الأفلام وسنوات إنتاجها على: صندوق دعم السينما، بانوراما السينما المصرية ٢٧ ـ =:

الطوخي عام ١٩٥٧، «هجرة الرسول» /ابراهيم عمارة عام ١٩٦٤، «فجر الاسلام» /صلاح أبو سيف عام ١٩٧١.

(٢) أفلام عن شخصيات اسلامية؛ «بلال مؤذن الرسول»/أحمد الطوخي عام «السيد البدوي»/بهاء الدين شرف عام١٩٥٣«خالد بن الوليد»/حسين صدقي عام ١٩٥٨، «شهيدة الحب الالهي»/عباس كامل عام ١٩٦١، «رابعة العدوية»/نيازي مصطفى عام ١٩٦٣، «الشيماء أخت الرسول»/حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٢.

(٣) أفلام تتناول التاريخ العربي الاسلامي أو شخصيات عربية اسلامية: «شجرة الدر»/أحمد بلال جلال عام ١٩٣٥، «صلاح الدين الأيوبي»/ابراهيم لاما عام ١٩٤١، «فتح مصر»/فؤاد الجزايرلي عام ١٩٤٨، «واإسلاماه»/اندرو مارتون عام ١٩٦١، «الناصر صلاح الدين»/يوسف شاهين عام ١٩٦٣، «فارس بني حمدان»/نيازي مصطفى عام ١٩٦٦.

(٤) أفلام تتناول قيماً دينية: وهو ما لا يمكن حصره حيث يقتضي الامر الاطلاع على كل الافلام ولكن يكفينا ان نشير الى بعض الأفلام التي تؤكد على تناول هذه القيم كما تعلن عنه عناوينها وحدها مثل: «وخز الضمير»/ابراهيم عمارة عام ١٩٣١، «كفري عن خطيئتك»/عزيزة أمير عام ١٩٣٣، «الزلة الكبرى»/ابراهيم عمارة عام ١٩٤٥، «الدنيا بخير»/حلمي رفلة عام ١٩٤٦، «الخطيئة»/ابراهيم عمارة عام ١٩٤٦، «ملاك الرحمة»/يوسف وهبي عام ١٩٤٦، «ضربة القدر»/يوسف وهبي عام ١٩٤٧، «نور من السماء»/حسين حلمي عام ١٩٤٧، «عدل السماء»/أحمد كامل مرسي عام ١٩٤٨، «قسمة ونصيب»/محمود ذوالفقار عام ١٩٥٠، «الصبر جميل»/نيازي مصطفى عام ١٩٥٢، « لك يوم يا ظالم»/صلاح أبو سيف عام ١٩٥١، «الايمان»/أحمد بدرخان عام ١٩٥٢، «ليلة القدر»/حسين صدقي عام ١٩٥٢، «غضب الوالدين»/حسن الامام عام ١٩٥٢، «السماء لا تنام»/ابراهيم عمارة عام ١٩٥٢، «آمنت بالله»/محمود ذوالفقار عام ١٩٥٢، «المقدر والمكتوب»/عباس كامل عام ١٩٥٣، «مكتوب على الجبين»/ابراهيم عمارة عام ١٩٥٣، «بيت الطاعة»/يوسف وهبي عام ١٩٥٣، «المال والبنون»/ابراهيم عمارة عام ١٩٥٤، «خليك مع الله»/حلمي رفلة عام ١٩٥٤، «الشيخ حسن»/حسين صدقي عام ١٩٥٤، «الله معنا»/أحمد بدرخان عام ١٩٥٥، «موعد مع ابليس»/كامل التلمساني عام ١٩٥٥، «ضحكات القدر»/الهامي حسن عام ١٩٥٥، «معجزة السماء»/عاطف

= ١٩٨٢ (القاهرة: الصندوق، ١٩٨٣)، وذلك اضافة الى: المركز الكاثوليكي المصري للسينما والتلفزيون، دليل الافلام المصرية، سلسلة كتب (القاهرة: المركز، ١٩٦٣)، والمركز القومي للثقافة السينمائية، دليل السينما، سلسلة كتب.

سالم عام ١٩٥٦، «دعوة المظلوم»/كامل الحفناوي عام ١٩٥٦، «رحمة من السماء»/عباس كامل عام ١٩٥٨، «توبة»/محمود ذوالفقار عام ١٩٥٨، «الله اكبر»/ابراهيم السيد عام ١٩٥٩، «رسالة الى الله»/كمال عطية عام ١٩٦١، «طريق الشيطان»/كمال عطية عام ١٩٦٣، «الراهبة»/حسن الامام عام ١٩٦٥، «قنديل أم هاشم»/كمال عطية عام ١٩٦٨، «يا رب توبة»/علي رضا عام ١٩٧٥، «وبالوالدين احسانا»/حسن الامام عام ١٩٧٦، «يمهل ولا يهمل»/حسن حافظ عام ١٩٧٩، «الجنة تحت قدميها»/حسن الامام عام ١٩٧٩.

ولا شك ان هذا الاهتمام الواضح للسينما في مصر بمعالجة هذه الموضوعات انما يأتي استجابة لاتجاهات الجمهور في مصر كما يأتي استجابة للجمهور في باقي الأقطار العربية التي تمدها بمصدر دخل أساسي كان يمثل الى عهد قريب اكثر من ٥٠ بالمائة من دخل الفيلم.

غير أن هذه الافلام وان استغلت اتجاهات الجماهير الدينية وتأصل الثقافة الاسلامية لديهم فإنها لم تستطع في أغلبيتها الساحقة توظيف المفاهيم الايجابية لهذه الثقافة في تدعيم وجودها، بحل مشاكلها والسيطرة على مقدراتها. حيث أن المفاهيم المسيطرة فيها تتمثل في: الاتكالية والاستسلام والايمان بالحظ والصدفة وتحطيم الاتجاه العقلاني. وكلها من المفاهيم المنحرفة التي تسربت الى هذه الثقافة في مراحل التخلف والانحدار. في مقابل مفاهيم العقلانية والايمان بالقدرة على التغيير ﴿ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم﴾. و«المكتوب» هنا غالباً ما يكون بالمعنى السلبي له بينما يمكن أن يؤخذ بمعنى ايجابي على نحو ما تم طرحه في «أبناء الصمت» من خلال شخصية «شلبي» الفلاح المنوفي المؤمن «بالمكتوب».

وتقتصر هذه الافلام دائماً على الموعظة الاخلاقية التي تأتي حلًا للمشكلة، دون محاولة لتحليل الواقع والكشف عن أسبابها الحقيقية من داخله، مما يجعل الموعظة حلاً خادعاً وظيفته مجرد التسكين النفسي ودغدغة المشاعر الدينية والاخلاقية العميقة لدى الجمهور.

والغريب أن كثيراً من هذه الافلام التي ترفع شعار القيم الدينية لا تتورع عن تضمين بعض مشاهد الانحلال الأخلاقي والمشاهد الجنسية الصريحة مما يتعارض أساساً وما تدعيه من قيم.

اما الافلام التي استمدت موضوعها من التاريخ العربي أو الشخصيات العربية، فلم يستملها في هذا التاريخ غير الملابس الغريبة والديكورات الضخمة والجانب الاسطوري المشاع عنها من خلال حكايات «ألف ليلة» ومفاهيم الغرب، فأمتلأت بمشاهد المغامرات والمؤامرات ودسائس الحريم. وذلك فضلاً عن ركاكة المعالجة والتقليد المباشر للأسلوب الامريكي في المطاردات.

يستثنى من هذه المجموعة وبشكل فريد «الناصر صلاح الدين»/يوسف شاهين عام ١٩٦٣، الـذي يستحق التـوقف عنده لابراز أهميته كتجربة رائدة في التعبير عن قضيته القومية العربية في جوهرها، وهو ما يتم تناوله فيها بعد.

وان كانت الافلام التي تتعلق بالتاريخ الديني والشخصيات الاسلامية أسعد حظاً من ناحية مراعاة الدقة التاريخية ـ نسبياً ـ خوفاً من الاتهام الديني بالتحريف. إلا أنها في أفضـل نماذجها لا تتجاوز العرض المدرسي الساذج للأحداث، الذي قد يعرف المشاهد بعض الحقائق التاريخية لكنه لا يربطها بالواقع المعاصر، مما يعزلها عن الجمهور، ويجعلها غريبة عليه، وتفقد تبرير اختيارها للعرض الآن.

والسؤال الـذي طرحـه توفيق الحكيم ـ تعليقـاً على النشـاط الـديني الملحـوظ أخيراً ـ يصلح ان نذكره هنا: «ما هو المقصود من ذلك؟ هل هو التعريف بدين الاسلام. وهو موجود منذ ألف واربعمائة سنة؟! أو هو رؤية جديدة لمعاني الاسلام ومراميه يطلع بها هذا الدين على العالم، وهو على مشارف عام ٢٠٠٠؟.. كيف تكون الدعوة؟ هل تكون مثل الدعوة التي كان النبي الكريم يدعو بها الى الله تعالى في عهد «الوثنية» التي كانت تحيط بالدين السماوي؟.. ولكن العالم اليوم تغير، واختفت الوثنية من العالم الاوروبي والعربي»(٥).

ومع ذلك فإن فكرة الوثنية وتحطيم الاوثان فكرة واردة في معالجة معظم هذه الافلام الدينية. وليس هناك ما يمنع من معالجتها بمفهوم جديد مشحون باسقاطاته على الواقع المعاصر. وما أكثر مظاهر الوثنية المعاصرة التي يمكن الاسقاط عليها. غير أن هذه الافلام لا تفعل ذلك. وهي باقتصارها على العرض التقليدي لهذه الفكرة تبدو متخلفة عن عصرها وغير نافعة. بل وتجعل الدين نفسه شيئاً منفصلاً عن الحياة.

ما الجديد؟.. لماذا الاسلام الآن؟ أو لماذا هذا الموضوع الاسلامي على وجه التحديد الآن؟ هذا هو السؤال الذي يجب أن يطرحه على نفسه كل من يقدم على عمل فيلم ديني، اذا اراد أن يكون عمله اضافة حقيقية لتطوير هذا المجتمع وتدعيم هذا البعد الأساسي من أبعاد هوية الانسان في هذا المجتمع.

ب: افلام ترتبط بالسمات العربية

هي الافلام التي تتجاوز موضوعاتها اهتمام أبناء القطر العربي الواحد كما أنها لا تخص قطراً منها دون آخر حيث تمثل سمات عامة تنتسب الى الثقافة العامة لكل الأقطار أو بعضها على الأقل وتتمثل في:

---

(٥) توفيق الحكيم، في: الأهرام، ١٩٨٥/٤/٩.

(١) الافـلام المستمـدة من الـتراث الثقـافي العـربي مثـل: «جحـا وأبـو نواس» /مانويل ديمانس عام ١٩٣٢، «علي بابا والاربعين حرامي» /توغـو مزراحي عام ١٩٤٢، «عنتر وعبلة» /نيازي مصطفى عام ١٩٤٥، «شهرزاد» /فؤاد الجـزايرلي عام ١٩٤٦، «خاتم سليمان» /حسن رمزي عام ١٩٤٧، «جحا والسبع بنات» /فؤاد الجزايرلي عام ١٩٤٧، «أبو زيد الهلالي» /عز الدين ذوالفقار عام ١٩٤٧، «الـزناتي خليفة» /حسين حلمي عام ١٩٤٨، «مغامرات عنتر وعبلة» /صلاح أبو سيف عـام ١٩٤٨، «خضرة والسندباد» /السيد زيادة عام ١٩٥١، «مسمار جحا» /ابراهيم حمادة عام ١٩٥٢، «حلاق بغداد» /حسين فـوزي عام ١٩٥٤، «قيس وليلى» /أحمد ضيـاء الـدين عـام ١٩٦٠، «عنتر بن شـداد» /نيـازي مصـطفى عـام ١٩٦١، «ألف ليلة وليلة» /حسن الامام عام ١٩٦٤.

(٢) افلام بدوية: وهي مجموعة من الافلام تدور احداثها في جو بدوي. اهتمت السينـما المصرية بها مع بداية خطواتها الاولى، حتى أن الافلام التسعة التي انتجتها بين عامي ١٩٢٧/ ١٩٣٠ كان ثلاثة منها تدور حول البدو والتقاليد البدوية، وعندما اكتشف نيازي مصـطفى اقبال الجمهور العربي عليها مع أول أعماله بها اخرج عدداً منها وقامت زوجته «كوكا» ببطولتها.

وربـما ترجـع الشعبية العربية لهذه الافلام الى الجذور البدوية المتأصلة في الوطن العربي، ووجود البدو والبداوة حتى الآن في كل الأقطار العربية. وأن اختلفت النسب فيها.

ومما هو جدير بالذكر ان اللهجة التي تتكلمها الشخصيات في هذه الافلام ليست بدوية تماماً وانما هي مصرية بلكنة بدوية مع تطعيمها ببعض الألفاظ البدوية، وذلك مما يجعلها مفهومة للمشاهد العربي في مختلف الاقطار سواء أكان بدوياً أم غير بدوي. ومنها: «قبلة في الصحـراء»، و«فـاجعـة فـوق الهـرم» /ابـراهيم لامـا عـام ١٩٢٨، «غـادة الصحـراء» /وداد عـرفي، «رابحـة» /نيـازي مصـطفى عـام ١٩٤٣، «ليـلى البدوية» /بهيجة حافظ عـام ١٩٤٤، «رواية» /نيـازي مصطفى عـام ١٩٤٦، «غرام بدوية» /فؤاد الجزايرلي عام ١٩٤٦، «البدويـة الحسناء» /ابـراهيم لاما عـام ١٩٤٧، «ليـلى العامـرية» /نيـازي مصطفى عـام ١٩٤٨، «بنت الباديـة» /ابراهيم عـمارة عام ١٩٥٨، «سمراء سيناء» /نيـازي مصطفى عـام ١٩٥٩، «البدويـة العاشقـة» /نيازي مصطفى عام ١٩٦٣.

(٣) أفلام أخرى، منها ما يستوحي الجو العربي التاريخي مثـل: «وداد» /فريـتز كرامب عام ١٩٣٦، «دنانير» /أحمد بدرخان عام ١٩٤٠، «سلامة» /تـوغو مـزراحي عام ١٩٤٥ وثلاثتها بطولة (أم كلثوم). ومنها ما يرتبط ببلد عربي آخر غير مصر مثل: «بحبح في بغداد» /حسـين فوزي عـام ١٩٤٢، «قبلة في لبنان» /أحمـد بدرخـان عام ١٩٤٥، «لبناني في الجامعـة» /حسين فـوزي عام ١٩٤٧، «القـاهرة ـ بغـداد» /أحمد

بـدرخـان عـام ١٩٤٧، «مصري في لبنـان» /محمـد عبـد الجـواد عـام ١٩٥٢، «جميلة» /يوسف شاهين عام ١٩٥٨، «ثورة اليمن» /عاطف سالم عام ١٩٦٦.

وإذا كان لهذه الافلام ـ بوجه عام ـ فضل التوجه الى الوطن العربي كوحدة الا أن هذا التوجه ظل شكلياً على السطح مجرد حلية أو حيلة لتقديم افلام التسلية الاستهلاكية، دون أدنى محاولة للتعريف بهذا الانسان العربي أو تأصيل ثقافته أو التنوير بالواقع المعاش، حيث ظلت حبيسـة قصص الحب نفسهـا والميلودرامـا الاجتـماعية أو المغـامـرات او الاستعراضات الغنائية الفقيرة (بغض النظر عن توافر بعض العناصر النادرة مثل صوت أم كلثوم على وجه الخصوص) ومن ثم ظل تعبيرها عن الهوية العربية محدوداً، فضلاً عن عدم قدرتها على تدعيم القيم الايجابية لهذه الهوية.

ولكن مهما يكن من أمر، فالمسألة ليست ادانة لجهود شاركت فيها أجيال. ولكنها دعوة لتأمل أوجه القصور في هذه الجهود على أمل تدبر المستقبل. ومما يجب ان يذكر من فضل لهذه الافلام في توجهها العربي ما تثيره في الذهن من أسئلة بالضرورة (أبسطها ما يمكن أن يدور حول وجود البدو والبداوة في حياتنا).

ولا بد من الاشارة الى ما تثيره في الذهن من ارتباط بتراثنا الثقافي، مثل الافلام التي دارت حول قصص «ألف ليلة» وقصص البطولة العربية كما في مجموعة الافلام التي تناولت عنترة وأبو زيد الهلالي، ويبرز منها عـلى وجه الخصـوص فيلم «مغامـرات عنترة وعبلة» اخـراج صلاح أبـو سيف عام ١٩٤٨ الـذي ارتفع الى مستـوى اثـارة فكـرة الـوحـدة العربية باعتبارها السبيل الى النصر على العدو الخارجي.

ومن الافـلام التي تستحق التنـويه ايضـا والاستثناء فيلما «جميلة» و«ثورة اليمن». فالأول رغم ما يؤخذ عليه من البعد عن جوهر قضية الثورة الجزائرية والاقتصار على تكريس البطولة الفردية ـ ويرى البعض أنه «ركز على السمات البوليسية والعاطفية، دون أن يقف طويلا عند البعد السياسي» ـ[٦] الا انه نجح في عرض نضال المجاهدة الجزائرية جميلة بوحريد، وما تعرضت له من تعذيب بشع ومحاكمة غير عادلة قضت عليها بالاعدام مما اثار الرأي العام العـالمي وجـرى الضغط لتخفيف الحكم. واستطاع الفيلم بذلك أن يثير مشاعر العربي بالانتماء والفخر بهذه البطولة النموذج. فضلاً عن أهمية الفيلم من ناحية اثارة التعاطف العالمي نحو القضية الجزائرية العامة التي لم تكن قد حسمت بعد.

أما الفيلم الثاني «ثورة اليمن» فقد جاء بناء على تكليف رسمي من الدولة، وانتجه

---

(٦) ابراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، السلسلة السينمائية، ط ٢ (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص ٧٧.

القطاع العام، واستطاع أن يحقق الهدف من انتاجه وهو التعريف بوضع اليمن المتردي وما يعانيه من تخلف وتسلط مما يكشف عن أسباب الثورة التي أطاحت بالامام.

ج ـ افلام الحروب الخمس

ونعني بها الافلام التي تتعلق بالحروب العربية ـ الاسرائيلية وهي على التوالي: الحرب العربية ـ الاسرائيلية عام ١٩٤٨، وحرب العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، وحرب النكسة عام ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف عام ١٩٦٩، وحرب تشرين الأول/أكتوبر عام ١٩٧٣، وقد كانت هذه الحروب ولا زالت تمثل رصيداً هاماً من الموضوعات القومية التي يجب أن تعالجها السينما بما تكشف عنه من خطوة لوجود عدو مشترك يهدد الوجود العربي كله ويمزقه. ولا شك ان الفيلم الذي يتناول هذه الاحداث أو حتى يقترب منها يثير في حد ذاته المشاعر الوطنية والقومية معاً. غير أن المعالجة التي تم بها تناول هذه الاحداث الخطيرة على وجودنا وعلى هويتنا القومية لم ترتفع أبداً الى مستوى هذه الاحداث، وان تدني البعض منها الى حد تشويه الواقع التاريخي وتشويه صورة الانسان المصري، الا أننا لن نعدم وجود بعض المحاولات الجادة التي تضيء بعض الجوانب الجديرة بالاعتبار في فهم القضية وفي تحديد هويتنا القومية وان ظلت في حدودها الجزئية. كما يتبين لنا فيما يلي:

(أ) أفلام الحرب العربية ـ الاسرائيلية ١٩٤٨: من الملاحظ ان الافلام التي تناولت الحرب الاولى، قد فرضت عليها هذه الحرب بعداً عربياً حيث دارت المعركة في فلسطين التي اعتبرتها هذه الافلام أرضاً عربية دون ان تضع حدوداً بينها وبين مصر التي هي أرض عربية أيضاً. فالجندي المصري يدافع عن فلسطين في هذه الافلام كما لو كانت جزءاً من مصر. ولكن رغم ما تحمله هذه النظرة من توجه عربي الا انها ترفع عن أرض فلسطين المغتصبة خصوصية وضعها وتحرمنا من مناقشة قضيتها وعلاقتها بقضيتنا القومية العامة.

ويمكن حصر هذه الافلام فيما يلي: «فتاة من فلسطين» /محمود ذوالفقار عام ١٩٤٨، «ونادية» /فطين عبد الوهاب عام ١٩٤٩، و«أرض الابطال» /نيازي مصطفى، و«الله معنا» /أحمد بدرخان عام ١٩٥٥، «وداع في الفجر» /حسن الامام عام ١٩٥٦، و«أرض السلام» /كمال الشيخ عام ١٩٥٧، و«من احب» /ماجدة عام ١٩٦٥.

وكل هذه المجموعة، فيما عدا «أرض السلام» تكتفي برصد بعض ردود الافعال لهذه الحرب مع اختلاف وجهات النظر، من خلال قصص حب تدور في القاهرة. وإن كان يحسب للفيلم الاول منها «الربط المبدئي بين فلسطين ومصر والتأكيد على مصيرهما المشترك»[٧] من

---

(٧) كمال رمزي، «حرب ٤٨ في السينما المصرية»، «قضايا عربية»، (كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٠)، ص ١٦٧.

خلال قصة الحب التي تجمع بين سلمى المهاجرة من فلسطين وابن عمها ضابط الطيران المصري. وذلك إضافة الى ما تضمنه من أناشيد وطنية ومنها النشيد القومي الذي ظل يتردد حتى معاهدة كامب ديفيد ومطلعه «يا مجاهد في سبيل الله..».

ويبقى لفيلم «نادية» دلالته الايحائية الزاهية «باستشهاد ابن الاسرة المصرية الفقيرة وثمرة كفاحها من أجل قضية فلسطين»[٨]. ويكشف «الله معنا» عن بعض اوجه العلاقة بين ما حدث في حرب عام ١٩٤٨ وثورة عام ١٩٥٢ بالتعرض لقضية الاسلحة الفاسدة. وإن كان يؤخذ عليه حصر الهزيمة في هذا السبب الداخلي وحده. والحق أن كل أفلامنا المصرية ـ في أحسن مستوياتها ـ مما تتناول هذا الصراع في أي مرحلة من مراحله استغرقتها أسباب الفساد الداخلي وحده في تفسير الهزائم المتتالية دون الربط بين قوى الفساد والقوى الاستعمارية الخارجية مما افقد القضية مناقشة أبعادها العالمية تماماً.

.ويعتبر فيلم «أرض السلام» أهم هذه المجموعة وأنضجها، فهو الوحيد بينها الذي يدور على أرض فلسطين، ويختار منها بقايا دير ياسين التي تعرضت للمجزرة الشهيرة، فيعبر عن الحلم الذي لم يتحقق بالانتقام لهذه المجزرة.

ويقدم لنا النموذج من خلال تعاون أهل القرية الفلسطينية مع الفدائي المصري الذي فقد بقية مجموعته وهو في طريقه للقيام بمهمة تدمير مستودعات وقود العدو.

والفيلم إذ يبرز شراسة العدو وعدوانيته يقدم الانسان الفلسطيني باعتباره صاحب أرض وقضية. والتأثير النهائي للفيلم يتمثل في «تقديم صورة ناصعة للشخصية الفلسطينية المناضلة والمرأة الفلسطينية، والتآخي العربي بين المصري والفلسطيني والتعاون ضد العدو المشترك.. ويؤكد توصيل رسالته ارتفاع مستواه الفني في العرض»[٩].

(٢) أفلام حرب العدوان الثلاثي ـ ١٩٥٦: ويمكن حصرها فيما يلي: «بورسعيد»/ عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧، «سجن ابو زعبل» /نيازي مصطفى عام ١٩٥٧، «سمراء سيناء» / نيازي مصطفى عام ١٩٥٩، «نور الليل» / ريمون منصور عام ١٩٥٩، «حب من نار» / حسن الامام عام ١٩٥٨، «عمالقة البحار» / سيد بدير عام ١٩٦٠، «لا تطفىء الشمس» / صلاح أبو يوسف عام ١٩٦١.

وكالعادة استغل البعض هذا الحدث الكبير لتقديم قصصهم الصغيرة، بينما حاول البعض الأخر تقديم بعض القيم الايجابية مثل «بور سعيد» الذي يربط بين حربي ١٩٤٨ و ١٩٥٦ فيكشف عن اطماع العدو التوسعية من خلال اسرتين تفرض عليهما المشاركة في

---

(٨) المصدر نفسه، ص ١٦٩.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٦٥ ـ ١٧٩.

الحرب الاخيرة كما سبق أن استشهد أب كل منهما في الحرب السابقة. والفيلم يقدم بطولة جماعية لرجل الشارع في صراعه العنيد ضد المستعمر الشرس، الذي اقتحم مدينته. ويتضمن الفيلم قصة حب رقيقة بين فتى احدى الاسرتين وفتاة الاسرة الاخرى، ويتوقف مشروع زواجهما إلى أن تنتهي الحرب.

وإذا كان فيلم «عمالقة البحار» قد تناول واقعة حقيقية لها دلالتها القومية وهي استشهاد البطل السوري جول جمال دفاعاً عن المياه المصرية، فالفيلم لم يستطع استغلال هذه الواقعة كما يجب سواء على المستوى الفني أم المستوى السياسي حيث استغرقته استعراضات التدريبات البحرية للاسطول، بشكل تقريري مطول. وإن كان المركز الكاثوليكي في تقويمه للفيلم يلفت نظرنا الى جانب له دلالته حين يذهب إلى أن اجمل ما في الفيلم «وجه الممثلة نادية لطفي وهي واقفة امام أيقونة السيدة العذراء تتوسل اليها أن تحمي خطيبها وتحلم انها خارجة من الكنيسة على ذراع زوجها»[10].

وفي «لا تطفىء الشمس» ينقذ الاسرة الكبيرة من التحلل، وأفرادها من الانحراف، شعورهم بالانتماء إلى قضية كبيرة يشاركون فيها مع احداث تأميم القناة ثم العدوان الثلاثي. والنهاية السعيدة التي ينتهي بها الفيلم لا يرجع الى انتصار الوطن فقط ولكن أيضاً إلى «انتصار كل فرد على شعوره بالعجز والحيرة والضياع...»[11].

(٣) أفلام حرب النكسة ـ ١٩٦٧: وهي على التوالي حسب عرضها: «ثرثرة فوق النيل» / حسين كمال عام ١٩٧١، «أغنية على الممر» / علي عبد الخالق عام ١٩٧٣، «العصفور» / يوسف شاهين / عام ١٩٧٤ (منع من العرض لمدة سنتين بعد انتاجه)، «الخوف» / سعيد مرزوق عام ١٩٧٢، «الظلال في الجانب الآخر» / غالب شعث عام ١٩٧٥، «احنا بتوع الاتوبيس» / حسين كمال عام ١٩٧٨، «وضاع حبي هناك» / علي عبد الخالق عام ١٩٨٢.

وإذا كان من الممكن الاشارة إلى جدية المحاولة في فيلم «الظلال في الجانب الآخر» الذي يقدم دراسة لانعكاس الهزيمة على ثلاثة من الشبان تختلف اتجاهاتهم فأهم ما في هذه المجموعة من أفلام يستحق التنويه فيلمي «اغنية على الممر» و«العصفور».

الفيلم الاول يمثل فكرة الصمود المطلق لمجموعة من الجنود الشبان يحتلون موقعاً هاماً، ويتعرضون لحصار العدو بعد أن انقطع عنهم الاتصال بقيادتهم التي انسحبت.

---

(١٠) المركز الكاثوليكي المصري للسينما والتلفزيون، دليل الأفلام المصرية، الكتاب الثالث، ص ١٢٩.

(١١) كمال رمزي، «حرب السويس في السينما العربية،» شؤون عربية، العدد ١٩ ـ ٢٠ (أيلول/سبتمبر ـ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٢)، ص ٢٧٦.

والفيلم رغم ضعف تنفيذه في اجزاء كثيرة يقدم نموذجا للبطولة في التمسك بالصمود بغض النظر عن وجود أي أمل في النجاة. كما يقدم دراسة اجتماعية لشخصياته من خلال التعرض لحياة كل منهم الخاصة: الفلاح والفنان والموظف والعامل.

أما «العصفور» فيعود بنا الى الوراء قليلاً قبل النكسة. ويتجه الى الداخل باحثاً عن أسباب الهزيمة فيما يراه من فساد في المجتمع وأجهزة الدولة.

وينتهي الفيلم بواحد من أقوى المشاهد السينمائية الوطنية تأثيراً. وهو المشهد الذي يصـور صدمـة الشعب بمفاجأة الهزيمة من خلال خطاب التنحي لعبد الناصر. فخرج رافضاً للاستسلام ويطالب بالحرب. وعبر الفيلم بذلك عن المعنى الصحيح لخروج الناس في الواقع بعد خطبة عبد الناصر. وقد جاء هذا المشهد بالفيلم تحريضياً بكل معنى الكلمة ممـا جعل السلطة تصـادر الفيلم. ولم يعـرض إلا بعـد تحقيق النصر في حـرب تشرين الأول/أكتوبر.

(٤)أفلام حربي الاستنزاف وتشرين الأول/ اكتوبر: وهي على التوالي: «الرصاصة لا تزال في جيبي» / حسام الدين مصطفى، «الوفاء العظيم» / حلمي رفلة، «بدور» / نادر جلال، «ابناء الصمت» / محمد راضي. وكلها عام ١٩٧٤ «والعمر لحظة» / محمد راضي عام ١٩٧٨.

ومن بين هذه المجموعة يقف «ابناء الصمت» وحده باعتباره فيلماً «يرد الاعتبار الى حرب اكتوبر في السينما المصرية»[١٢] بينما امتهنها غيره.

يقدم الفيلم مجموعة من الجنود يضمها خندق واحد، في مواجهة العدو على القناة. على غرار «اغنية على الممر» ولكن على مستوى أكثر نضجاً في المعالجة والتنفيذ.

والفيلم ينقلنا ـ أيضاً ـ بين معاناة الشباب داخل الخندق في مرحلة حرب الاستنزاف ومعاناتهم في حياتهم الخاصة. كاشفاً عن مظاهر الفساد الداخلي في مقابل طهارة ووطنية هذه المجموعة، فضلا عن روحهم المرحة التي استطاع المخرج عرضها بمهارة تحمل روح الفكاهة المصرية دون الانزلاق في المبالغة أو الاسفاف.

والفيلم ينتهي بحرب تشرين الأول/ اكتوبر التي يضعها في اطارها الصحيح «كنتيجة حتمية لصمود الشعب والجيش في مواجهة الهزيمة»[١٣].

د ـ «الناصر صلاح الدين» والفيلم القومي

فيما عدا بعض المحاولات الجزئية في بعض الافلام مما يشير الى اهمية الوحدة العربية

---

(١٢) سمير فريد، حرب أكتوبر في السينما (القاهرة: ١٩٧٥)، ص ٤٢.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٨.

مثل «مغامرات عنترة وعبلة» / صلاح أبو سيف عـام ١٩٤٨ وبعض ما ذكـر من أفلام الحرب العـربية ـ الاسرائيلية عام ١٩٤٨، نكـاد لا نجد غير «الناصر صلاح الدين» / يوسف شاهـين عام ١٩٦٣ وحـده، الفيلم الـذي يطرح القضية القومية، ويجعل منها موضوعه الاسـاسي بشكل مطلق مستمداً مادته من اخصب مراحل التاريخ العربي، لمناقشة هذه القضية، وتتمثل في كفاح سلطان مصر صلاح الدين الايوبي في توحيد العرب، ومحاربة الصليبين حتى تم له طردهم من القدس.

والفيلم لا يعيد التاريخ ولكنه يستمد منه ما يصلح لمناقشة قضايا العصر ،وهمومه، وكـان لهذه المرحلة التـاريخية من أوجـه التـماثل والتشابه مع أوضاعنا المعاصرة ما يغري باستخدامها لمناقشة قضية القومية العربية وجوهرها الوحدة. وقد استطاع الفيلم بحق أن يطرح هذه القضية وما يتعلق بها من قيم بشكل واضح وقوي مؤثر مما يجعل منه مثالاً نموذجياً للفيلم التاريخي والقومي معاً.

قوة العرب في وحدتهم. . هي الفكرة التي يعلن عنها الفيلم في أول مشاهده عندما يخبرنا الناصر صلاح الدين بتوفيقه في جمع شمل العرب استعداداً لتحرير القدس والأرض العربية من الصليبيـين. ويمكن قراءة كـل احداث الفيلم التـالية بعـد ذلك عـلى ضوء هذه المقولة، لندرك مدى صدقها سواء مـا يجري داخـل معسكر العـرب من وحدة أم داخل معسكر الصليبيين من تنازع الاطماع.

وتـأتي خيانة والي عكا داخل المعسكر العربي بمثابة الاستثناء الذي يؤكد الصورة العـامـة ويضفي عليها صدق الواقع بعيداً عن السقوط في ادعاء المثالية المفرطة. كما أن الاطماع ليست هي محرك كل قادة الصليبيين كما هو الحال بالنسبة «لريتشارد قلب الاسد وزوجته لويزا»، مما يبرىء الفيلم من النظرة العنصرية، ويميزه على ما عداه من الافلام المماثلة في الغرب والشرق التي تبرز العدو في صورة الشرير على وجه الاطلاق، فيبدو برحابة نظرته الانسانية اكثر عمقاً وأقوى اقناعاً.

والفيلم إذ يكشف عن الاطماع المادية للصليبيين في الشرق يبتعد عن التفسير الديني للصراع الذي حاول أن يقدمه الغرب (ولا يزال) لاخفاء حقيقة الدوافع الاستعمارية.

ويرفـع صلاح الدين شعار «الدين لله والوطن للجميع» وهو شعار عصري يتفق والمفهوم الذي يطرحه الفيلم عن الحرب باعتبارها حرباً قومية طالب فيها العرب بحقهم في أرضهم المغتصبة. كما يكشف الشعار عن جانب هام من الوحدة الوطنية. وهو ما يؤكده أيضاً أن يأتي على لسان القائد العربي المسيحي عيسى العوام في حواره مع ريتشارد قلب الاسـد. غير أن الاحتفـاظ بحرفية الشعار يجعله مقحماً على التاريخ وكان من الأفضل

استخدام عبارة أخرى محايدة تحمل المعنى نفسه فتؤدي الوظيفة نفسها دون اقحام على التاريخ.

والفيلم في عمومه عبارة عن اسقاطات متبادلة بين الحاضر والماضي، يربط بينهما بقوة فيجعل التاريخ حياً في الحاضر، والحاضر يمتد بجذوره إلى الماضي، مما يؤصل مفهوم الهوية القومية العربية، ويكشف عن قوانين الصراع بينها وبين القوة المعادية. وهو ما تؤكده المفاهيم التي يطرحها الفيلم والشعارات التي يرفعها وتعبر عنه الاحداث كما تعبر عنه مواقف الحوار المركزة. ونضرب مثلاً هذا الاقتباس من الحوار الذي يبدأه فيليب ملك فرنسا مع صلاح الدين.

- ان كنت تريد أن توفر على نفسك القتال فإليك شروطنا.

- في أي شريعة يحق للمغتصب ان يفرض شروطه على صاحب الدار. انتم جئتم إلى بلادنا معتدين. فإن كنتم حريصين على السلام حقاً فاخرجوا من بلادنا.

- معنى هذا انك تعلن علينا الحرب.

- أنا أكره الحرب وتعاليم الاسلام والمسيحية تلعن سفك الدماء. ولكن إذا كتب علينا القتال دفاعاً عن أرضنا فلا حيلة لنا الا الحرب.

- . . . يمكن أن نقبل الصلح على أن ترد الينا أورشليم وكل الامارات الصليبية.

- ولماذا نتنازل عن وطننا العربي.

- خوفاً على بلادك من الدمار وسوء المصير وحرصا على حياتك أنت.

- إذن هي الحرب نخوضها دفاعاً عن الحق والعدل.

ومع ذلك لا بد أن نذكر ما يؤخذ على الفيلم من خضوعه للفكر الفردي الذي ساد المرحلة التاريخية التي تم فيها انتاج الفيلم (ولا يزال). فالحل يأتي على يد زعيم مخلص قوي ذكي، أو عبقري أو ملهم. وهو الحل الذي يكشف لنا تاريخنا القريب عن قصوره. وفيما عدا هذه الناحية (التي ربما يكون فيها أيضاً بعض الفائدة من خلال تقديم نموذج للقدوة) يحتفظ الفيلم بقيمته الرائدة في التعبير عن الهوية القومية العربية وتنوير المشاهد ببعض قوانين الصراع القائمة، مما يمد الفيلم بإمكانية استمراره في العطاء للأجيال التي جاءت من بعده ولم يتجاوزه فيلم آخر في هذا المجال حتى الآن.

وما تجدر الاشارة اليه أن كل ما حققه الفيلم من قيم، ما كان له ان يحققه دون ما يتميز به من لغة سينمائية معبرة وبناء درامي مؤثر، وارتفاع مستوى الاداء والتنفيذ عموماً.

٢ - أفلام تتعلق بالتعبير عن الهوية القومية على المستوى الخاص بالانسان العربي في مصر

إذا كانت الافلام المصرية السابقة ترتبط بشكل ما بالاتجاه العربي العام على نحو ما أشرنا إليه في تنوعاتها المختلفة، فهناك من الافلام المصرية ما يأخذ اتجاهاً محلياً لكنه بما يثيره

من شعور الانتماء يمثل تنوعاً خاصاً داخل الانتماء العربي العام. ويمكن أن نجمل هذه الافلام في التنوعات الآتية:

أ ـ افلام تتعلق بالتراث الشعبي

لقد اكتشف السينمائيون من البداية أهمية استخدام المأثور الشعبي لتقريب هذا الفن المستورد الى اذهان الجمهور ونزع الغربة عنه، كما وجدوا فيه مادة جذابة وجاهزة سواء من ناحية الشكل أم المضمون. (الحكم الشعبية والحكايات والاغاني والشخصيات وبخاصة النمطية منها: «الفلاح والصعيدي».

غير أن استعانة الفيلم بالتراث الشعبي لا يعني بالضرورة اضافة قيمة خاصة بالنسبة للتعبير عن الهوية، غير القيمة الشكلية، فالمهم هو طريقة توظيفها. فمن الافلام ما ينجح في توظيفها لاثارة الوعي بالذات كما فعل فيلم «العزيمة»/ كمال سليم عام ١٩٣٩، الذي استطاع (الى جانب الامانة في عرض الحارة وشخصياتها واستيعاب عناصر غير قليلة من المأثور الشعبي) مناقشة الهموم السياسية التي تشغل بال الانسان المصري وقتها، وقضاياه المحورية على مستوى الوعي القومي مثل قضايا الاستقلال الاقتصادي، ودور العمل البناء، والتعليم الرشيد، ووضع المرأة وتحريرها[١٤].

أما فيلم «عزيزة»/حسين فوزي عام ١٩٥٤، فقد اعتمد على الحارة، والكثير من القيم الشعبية أيضاً التي تحدد نوعية الصراع وأنماط شخصياته. وذلك إضافة الى طريقة عرضه التي كانت في رأي الباحث عبد الحميد حواس، أكثر التصاقاً بالتراث الشعبي لكنه لجأ إلى تهجينها بعناصر من النموذج الغربي للمومس الفاضلة والمطاردات والعراك الجسدي، والمواخير الباريسية وغوانيها، مما أفقد الفيلم مصداقيته. وذلك فضلاً عما يرسبه من القيم والتصورات التي تلعب على الجانب المتخلف من البشر، ومواطن الضعف فينا[١٥].

وبين هذين القطبين تقع غالبية افلامنا المصرية في توظيفها للتراث الشعبي الذي لا يخلو فيلم ـ أو يكاد ـ من استخدام أحد عناصره مثل المغني الشعبي، المولد، عرس أو طقس شعبي في الريف أو في المدينة أو عند البدو، أو شخصية نمطية لابن البلد أو الفلاح أو الصعيدي. وغالباً ما تستخدم هذه العناصر كديكور زخرفي أو بشكل كاريكاتيري يفقدها حقيقتها.

وما يهمنا الاشارة اليه هنا ـ بالتحديد ـ الافلام التي اتخذت من المأثور الشعبي

---

(١٤) عبد الحميد حواس، «السينما المصرية والثقافة الشعبية،» ورقة قدمت الى: حلقة بحث الانسان المصري على الشاشة، القاهرة، نيسان/ابريل ١٩٨٤، ص ٨ ـ ٩.

(١٥) المصدر نفسه، ص ١١.

(المواويل) موضوعها الأساسي بشكل مباشر مثل: «حسن ونعيمة»/هنري بركات عام ١٩٥٩، و«أدهم الشرقاوي»/حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٤، «شفيقة ومتولي»/علي بدرخان عام ١٩٧٨، «المغنواتي»/سيد عيسى عام ١٩٨٣.

وإذا كان فيلم «حسن ونعيمة» قد نجح في عرض قصته الشعبية بأسلوب بسيط وايقاع هادىء مناسب، وأداء مقنع. فالأمر على العكس من ذلك بالنسبة لكل من فيلمي أدهم الشرقاوي، والمغنواتي.

فالأول منهما رغم تعديلاته المشروعة التي حول بها الخارج على القانون (الذي يمجده النص الشعبي لشجاعته في الحصول على حقه بالقوة من الحاكم الموالس) الى زعيم وطني مناضل ضد المستعمر الانكليزي وعملائه المحليين من الاقطاعيين ورجال الادارة. الا انه «يتحرك على أرض ريف غريب. . ولا يظهر هذا في معالم المكان فحسب، بل يظهر ايضا في الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم»[١٦] الأمر الذي ينطبق على فيلم «المغنواتي» أيضاً المأخوذ عن موال «حسن ونعيمة» نفسه ويضاف اليه غرابة بعض زوايا الكاميرا وحركتها المحسوسة للمشاهد في لحظات كثيرة من الفيلم. ويحتار المشاهد في فهم مغزاها أو يثير انتباهه على الأقل مما يزيد من عزلته عن المادة المعروضة بزيادة غرابتها عنه. وإذا كان الفيلم الأول يبدو متأثراً بالمدرسة الامريكية في الحركة فالفيلم الثاني يحمل بصمات المدرسة الروسية بوضوح. وليس العيب في التأثير ولكنه في عدم هضم هذه العناصر الوافدة مما يكشف عن غرابتها ويفقد الفيلم هويته.

أما فيلم «شفيقة ومتولي» فإنه رغم تعقيدات احداثه وميلودراميتها فإنه استطاع توظيف المأثور الشعبي في الكشف عن الضغوط التي يئن تحتها أبناء هذا الشعب (الاجتماعية والاقتصادية) حتى أفقده قدرته على الرؤية الصحيحة لأوضاعه فيعرف من هو ومن هم أعداؤه؛ وذلك من خلال احداث تدور في زمن تاريخي قريب العهد لا زالت آثاره ممتدة في حياتنا. وهي فترة العهد الخديوي وطموحات حفر القناة التي عمل فيها الانسان المصري بالسخرة. ويكشف الفيلم عن مدى تسلط الطبقة الحاكمة وانحلالها بقدر ما يكشف عن مدى اهدار كرامة الانسان في هذا النظام العبودي. وتأتي النهاية المأساوية بمقتل متولي برصاص افندينا مليئة بكثير من الايحاءات المعبرة. فقد تم اغتياله وهو في طريقه الى قتل أخته الضحية مثله للتخلص من عار سقوطها وقد أعمته التقاليد عن رؤية العدو الحقيقي لهما. وجاء اغتياله برصاص افندينا من قبيل الخطأ حيث كان يقصد اغتيال شفيقة خوفاً من أن تفشي سرها الذي كشفته. فكانت هذه الاصابة صفعة قاتلة ربما يستحقها الجهلة لكنها تظل صفعة ظالمة لانسان عاش ومات مظلوماً. وإذا كان متولي قد

---

(١٦) المصدرنفسه، ص ١٣.

مات دون أن يفهم السر في كل هذا الظلم فإن المشاهد بعد رؤية الفيلم يفهم الكثير عن طبيعة هذا المجتمع وقوانينه.

غير أن هذا الفيلم الذي استوحى موضوعه من التراث الشعبي قد يغلق فهم الكثير من معانيه على المستوى الشعبي!!

ب ـ افلام الشخصيات الرائدة

وهي الافلام التي تتناول إحدى الشخصيات البارزة التي قامت بدور واضح في تطوير المجتمع المعاصر على أي مستوى من المستويات السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية. وإذا كانت افلام التراث الشعبي تقدم لنا الشخصيات التي تمثل قاعدة المجتمع، فإن هذه الافلام تقدم لنا شخصيات الذروة التي أفرزها هذا المجتمع وتمثل النماذج الرائدة. مما يثير بقوة مشاعر الانتماء والاعتزاز.

ورغم أن الشعب العربي في مصر افرز العديد من هذه الشخصيات الرائدة في مختلف المجالات وكان لها ـ بالضرورة ـ من الصراعات الحادة مع القوى المناهضة ما يجعل منها موضوعات مليئة بالحيوية والجاذبية الملائمة لمتطلبات الفيلم الدرامية، فإن السينما في مصر ظلت بعيدة عن تناولها الا فيما ندر من محاولات يمكن حصرها في «مصطفى كامل»/أحمد بدرخان عام ١٩٥٢، و«سيد درويش»/أحمد بدرخان عام ١٩٦٦، و«قاهر الظلام»/عاطف سالم عام ١٩٧٩.

وإذا كانت قصة الكفاح الوطني للزعيم مصطفى كامل في الفيلم الأول تأتي على لسان تلميذه الاستاذ مجاهد، من خلال درس يلقيه على تلاميذه، فإن استشهاد هذا المدرس في ثورة ١٩١٩ يربط بين الثورتين ويجعل سيرته امانة بين يدي تلاميذه الذين لا بد أن يقتدوا به ويواصلوا طريق الكفاح. ومن هذه الناحية يحمل الفيلم طابعاً تربوياً واضحاً.

والفيلم يكشف عن صلابة الزعيم في مواقفه النضالية ضد المستعمر وبخاصة في مواجهة الحاكم البريطاني اللورد كرومر، واثارة الرأي العام العالمي ضد جريمته في دنشواي، غير أن الفيلم ظل حبيس عرضه التعليمي التقريري، ولم يرتفع الى مستوى العمل الدرامي المثير.

أما فيلم «سيد درويش» للمخرج نفسه فقد وقع في مزيد من السرد التقريري. ونظراً لأنه حاول استعراض حياة الفنان من بدايتها حتى نهايتها. ازدحم الفيلم بالاحداث حتى بدت مشاهده اشبه بمشاهد «الفوتومونتاج» التي تقتصر على اعلامنا ببعض الوقائع دون معايشة المتفرج لها، وأفقد الفيلم التركيز على المحاور الأساسية في حياة الفنان.

وبينما استغرقت علاقته بعشيقته جليلة أكثر مما يجب في الفيلم، وهي علاقة مبتذلة

لا تستحق التركيز، نجده يسقط احداثاً أخرى أهم في التعرف على مصادر ثقافته وأثر احتكاكه بكبار الفنانين والمثقفين عند انتقاله الى القاهرة من أمثال: بديع خيري، نجيب الريحاني، منيرة المهدية، بيرم التونسي، جورج أبيض، محمد تيمور[١٧].

وفي النهاية يبدو الفيلم مجرد تعريف ببعض الاحداث التي مرت بحياة الفنان، دون محاولة لتحليل هذه الاحداث والكشف عن علاقتها بعبقريته مما يساعدنا على فهم وتقدير هذه العبقرية التي نبعت منا واستطاعت أن تعبّر عنا وتقدم لنا أحلى ما عبرنا به عن أنفسنا من ألحان على المستوى العربي لا المصري وحده.. ولا زالت تحيا بيننا حتى الآن.

ولعل فيلم «قاهر الظلام» عن صاحب الايام عميد الادب العربي، طه حسين، كان أكثر جاذبية نوعاً. الا أن علاقة طه حسين بالفتاة الفرنسية التي تزوجها بعد ذلك احتلت مركز الثقل بحيث بدت عبقريته وكأنها من صنع هذه الفتاة جرياً وراء المفهوم الشائع وراء كل عظيم امرأة. وبدا هذا الشعار وكأنه الهدف الأساسي الذي يريد الفيلم اثباته. وقد أثبته بالفعل، ولكن على حساب اسقاط محاور أخرى كان من الممكن تفجيرها حول صراعاته الفكرية الهامة التي أثارها، مما له امتدادات واضحة في حياتنا المعاصرة.

ج ـ الافلام السياسية

وهي الافلام التي جعلت من مشكلة الحرية والنظام السياسي موضوعها الاساسي. وتمثل نوعية حديثة من الافلام على المستوى العالمي لعل نجاح فيلم «زد» الواسع هو الذي فتح الطريق أمام أصحابها، السياسيين منهم والتجار.

والاعلان عن الموقف السياسي يعلن بحد ذاته عن الانتماء، مع من؟ وضد من؟ وبالتالي من أكون؟ ومن هذه الناحية يبدو ارتباط كل فيلم سياسي بموضوع الهوية.

وقد ظهرت هذه النوعية في السينما المصرية في السبعينات. وبغض النظر عن مستوياتها أو اتجاهاتها، فهي دليل قاطع على نضج النظرة الى السينما باعتبارها عاملاً هاماً من عوامل تشكيل الهوية وتحديد مواقفها ازاء ما يجري من أحداث سياسية معاصرة، وبخاصة ما يتعلق بموضوع الحرية.

كان أول هذه الافلام وأهمها في نظري هو «زائر الفجر»/ممدوح شكري الذي عرض عام ١٩٧٥ بعد فترة من المصادرة. ويحكي قصته من خلال وكيل النيابة الذي يصر على مواصلة التحقيق في موت نادية الشريف رغم تقرير الطبيب الشرعي الذي يرجع موتها الى

---

(١٧) سمير فريد، العالم من عين الكاميرا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، [د.ت.])، ص ٢٤ ـ ٣١.

هبوط في القلب. فنكتشف معه انتماءها الى جماعة سرية تنتقد السلطة وتطالب بالتغيير الثوري، مما يعرضها لاضطهاد ومطاردة الأجهزة البوليسية التي يبدو انها انتهت بالفعل الى قتلها. وهو ما يؤكده توقف التحقيق وحفظ القضية بناء على أمر من أحد المسؤولين الذين يمثلون السلطة العليا في البلد. وخلال هذا التحقيق الذي يجريه وكيل النيابة نكتشف معه أيضاً عدداً من الجرائم التي تحميها هذه القوى الكبرى ومنها نشاط «نانا» المشبوه التي تدير منزلاً للدعارة.

ويربط الفيلم بذلك بين كبت الحريات والاضطهاد السياسي من ناحية وبين مظاهر الانحلال والفساد التي تحظى بالحماية من ناحية أخرى. كما يدين بقوة نظام الدولة البوليسية. والفيلم لا يشير بوضوح الى عهد حكم معين. وإذا أشار ـ لأسباب رقابية ـ فإنه لا يعلق الإدانة برقبة هذا العهد وحده. حيث لا ينتهي الفيلم بحل المشكلة أو حتى الامل في حلها. ومن هذه الناحية يستمد الفيلم قيمته كأداة لايقاظ الوعي والاستنفار ضد نظام الدولة البوليسية عامة. الامر الذي فقدته الافلام التالية التي تناولت الموضوع نفسه، فكالت الاتهامات من هذه الناحية للعهد السابق ورأت في قدوم العهد التالي له حل المشكلة كما في فيلم «الكرنك» لعلي بدرخان عام ١٩٧٥، أو رأت في هزيمة عام ١٩٦٧ الامل في الانقاذ (هكذا!!) للتحرر من هذا النظام وهو ما طرحه فيلم «احنا بتوع الاتوبيس»/حسين كمال عام ١٩٧٩.

وان برأ فيلم «وراء الشمس»/محمد راضي عام ١٩٧٨ من هذا القصور وتماثل في توجهه مع الفيلم الأول «زائر الفجر»، فهو لم ينته بحل واكتفى بفضح هذا النشاط البوليسي المقيت بين طلبة الجامعة الذين يلقى الكثير منهم الموت تحت وطأة التعذيب. والفيلم يتخذ نقطة انطلاق احداثه من اغتيال مدير السجن الحربي لأحد قادة حرب عام ١٩٦٧ لتصميمه على عقد محاكمة لمعرفة أسباب الهزيمة، فيربط الفيلم بذلك بين الهزيمة والاضطهاد السياسي.

د ـ افلام الواقع الاجتماعي

تمثل هذه النوعية أهم ما قدمته تجربة السينما العربية في مصر من أفلام وأكثرها عمقاً في التعريف بالمجتمع المصري والكشف عن هوية الانسان المصري فيه. وهي الافلام التي تقوم على أساس من تحليل الواقع الاجتماعي بخلفياته الاقتصادية. وقد ارتبط بتقديمها عدد من المخرجين ممن يمثلون اكثر المخرجين وعياً وأقدرهم على صياغة أفكارهم بلغة سينمائية تصل الى أرفع مستوياتها العربية.

وفيما عدا رائد الواقعية كمال سليم الذي قدم «العزيمة» عام ١٩٣٩ وكامل التلمساني الذي قدم «السوق السوداء» عام ١٩٤٦ نجد ممن قدم أكثر من عمل في هذا الاتجاه:

صلاح أبو سيف: «الاسطى حسن» عام ١٩٥١، «الوحش» عام ١٩٥٤، «شباب امرأة» عام ١٩٥٦، «الفتوة» عام ١٩٥٧، «بداية ونهاية» عام ١٩٦٠، «القاهرة ٣٠» عام ١٩٦٦.

يوسف شاهين: «صراع في الوادي» عام ١٩٥٣، «باب الحديد» عام ١٩٥٨، «فجر يوم جديد» عام ١٩٦٥، «الارض» عام ١٩٦٩، «العصفور» عام ١٩٧٤، «اسكندرية ليه» عام ١٩٧٩.

توفيق صالح: «درب المهابيل» عام ١٩٥٥، «صراع الابطال» عام ١٩٦٢، «المتمردون» عام ١٩٦٨، «يوميات نائب في الأرياف» عام ١٩٦٩، «السيد البلطي» عام ١٩٦٩.

هنري بركات: «دعاء الكروان» عام ١٩٥٩، «الحرام» عام ١٩٦٥.

وتعتبر هذه الافلام المذكورة قمة أعمال أصحابها وكل أعمال توفيق صالح. وهي تمثل ما يمكن أن نطلق عليه ـ بحق ـ المدرسة المصرية، التي تتلمذ عليها أفضل مخرجي العرب في أقطارهم المختلفة. وهي فضلاً عما توفره من زاد ثقافي لكل من يرغب في المعرفة المتعمقة لواقعنا الاجتماعي، تعتبر اضافة حقيقية في مجال السينما على المستوى العالمي. وهو ما يمكن أن نلمسه بالاشارة الى ثلاثة نماذج متنوعة منها على النحو التالي:

لقد استطاع صلاح أبو سيف في «الفتوة» أن يفضح بقوة ولأول مرة على هذا المستوى من الوضوح بشاعة قانون السوق حينما يترك حراً لإستغلال الأقوياء. ويكشف عن الاسباب الحقيقية لمعاناة الجماهير. والمهم انه استطاع أن يجسم أفكاره في تفاصيل معاشية مستمدة من الواقع وبأسلوب فني قدير وجذاب وبسيط معاً.

والفيلم إذ يتابع صعود هريدي من القاع (وقد جاء القاهرة هارباً من فقر الصعيد) الى قمة المجتمع، حيث يصبح ملك سوق الخضار، ماراً بصراعاته المختلفة، يأخذ بيدنا لنكتشف معه بالتدريج قوانين لعبة الاستغلال، وعلاقة السلطة الحاكمة بالمستغلين. ولعله كان بذلك أول فيلم يكشف عن هذه العلاقة. وربما على المستوى العالمي أيضاً.

ولا عجب أن نجد أن الافلام التي ظهرت بعد ذلك مما تتناول صعود المستغلين الجدد من طالبي الثراء السريع في عهد الانفتاح لم تخرج عن الاطار العام الذي وضعه هذا الفيلم لها منذ أكثر من عشرين عاماً قبلها، مثل «أهل القمة» و«الصعاليك». كما يلقي الفيلم بظله على معظم ما أنتج من أفلام نقدية لما أطلق عليه سياسة الانفتاح الاقتصادي عامة.

غير أنه يبقى للفيلم ما يميزه عليها جميعاً حتى الآن، وهو نهايته المفتوحة حيث يقبل فلاح جديد الى السوق بالطريقة نفسها التي تم بها قدوم هريدي أول الفيلم وبالاستقبال

الخشن نفسه بصفعه فوق قفاه، مما يؤكد استمرار قانون الاستغلال بغض النظر عن سقوط هريدي أو غيره لأن السوق (الذي هو الحياة الاقتصادية والاجتماعية عامة) يفرز ملوكه الجدد طالما ظل النظام العام للعمل هو نفسه.

وفي حديث لصلاح أبو سيف عن الفيلم يقول: «التأكيد في النهاية على أن الدائرة ستدور. يعني أن الاختيار والحل ليس في تبديل الاشخاص، وانما في تبديل نظام المجتمع كله»[١٨].

أما فيلم «الأرض»/يوسف شاهين، فإنه يقدم لنا واحدة من أقوى اللقطات في تاريخ السينما كله وربما أقواها تعبيراً عن الانتماء للأرض. وهي اللقطة التي ينتهي بها الفيلم وتصور يد الفلاح بعد أن قيدوه من قدميه بأحد الخيول وبدأوا سحله فتحرث أصابعه الارض وهو يقاوم السحل. ثم تثبت الصورة على اليد مغروزة في الطين تتشبث بالأرض في عصبية مستميتة. وترجع قوة هذه اللقطة الى أنها تأتي ضمن السياق الطبيعي للاحداث. ولكن حين يركز الفنان على اليد وحدها ويفصلها عن غيرها في لقطة قريبة جداً على هذا النحو يفجر من الايحاءات الرمزية ما تعجز عنه أي امكانيات أخرى في التعبير.

وإذا كان «الفتوّة» يكشف عن قوانين الصراع في المدينة داخل نظام اجتماعي معين فـ «الأرض» يكشف عنها في القرية داخل النظام نفسه القائم على الاستغلال.

ولكن الصراع هنا يأخذ أشكالاً مختلفة تماماً تفرضها طبيعة اختلاف الموضوع المتصارع عليه. كما يختلف أقطاب الصراع هنا، عنها في «الفتوّة» فبينما ركز «الفتوّة» على الصراع بين المستغلين من الحيتان الصغيرة والكبيرة نجد الصراع هنا في الارض بين المستغلين وأصحاب الحق أنفسهم من الفلاحين المستغلين.

والفيلم يجسد لنا القرية المصرية بكل أبعادها وتفاصيلها المحلية التي تمنحها قوة الصدق والقدرة على الاقناع (الشخصيات والصراعات) على مختلف مستوياتها. فهناك الفلاح صاحب الفدادين القليلة والفلاح الأجري (العامل بالأجر) والتاجر البسيط ورجل الدين ومدرس القرية في جانب، والعمدة والباشا الاقطاعي في جانب آخر ومعهما الحكومة التي تدافع عنهما بقوتها.

ولا يكتفي الفيلم بالكشف عن آليات الصراع بين المستغَلين والمستغِلين وإنما يكشف أيضاً ـ وهذا هو الأهم ـ عن آلياته بين المستغَلِّين أنفسهم نتيجة لعدم الوعي حيث تتناقض مصالحهم الشخصية فتتغير مواقعهم بتغيرها. وخلال ذلك يقدم الفيلم الكثير من مفاتيح الفهم والوعي والكثير من الدروس المفيدة لاصحاب الحق، لقد أراد الفيلم على حد قول

---

(١٨) في صحة السينما العربية، ترجمة عادل حمودة (القاهرة: مؤسسة روز اليوسف، ١٩٨٠)، ص ٦٧.

الباحثة أريكا ريتشر: «أن يشعر الفلاحين بامكانياتهم وأيقظ وعيهم الذاتي ليأخذوا حقوقهم بأيديهم دون الاعتماد على أي شخص آخر لا ينتمي اليهم»[19].

ويقدم فيلم «صراع الابطال»/توفيق صالح لأول مرة - ولم تتكرر حتى الآن - شخصية المثقف الايجابي الذي يتسلح بالعزم والنيات الطيبة لشفاء مرضى القرية. لكنه يكتشف بالتدريج من خلال تعامله مع الواقع ان علاج المرض وحده لا يؤدي الى شيء لأن المشكل الحقيقي يتمثل في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي تحكم القرية، وتفرض المرض والفقر والتخلف. ويؤدي تحليله للواقع الى فرز اعدائه الحقيقيين وعلى رأسهم الاقطاعي الذي يشتري من الجيش الانكليزي الأطعمة المحفوظة الفاسدة ويبيعها للفلاحين فيؤدي الى انتشار الوباء بينهم. ويدخل الطبيب الشاب في صراع صريح مع الاقطاعي وقوى التخلف التي تتمثل في بعض اتباع الباشا كما تتمثل في بعض التقاليد والمفاهيم الخاطئة. ويستطيع في النهاية القضاء على المرض.

وعلى الرغم مما قد يؤخذ على الفيلم من ميلودرامية في الأحداث والوصول الى الحل على يد بطل قوي بطريقة مثالية، فإن الفيلم يقدم تحليلاً صحيحاً للواقع واشكاليته. كما أن هذه المآخذ كانت السبيل الى تحقيق الشعبية للفيلم حيث ترضي ذوق الجمهور. ويذكر توفيق صالح انه لجأ اليها واعياً، لتحقيق هذه الشعبية وهو يقول: «ولكن بدلاً من الكلمات الخطابية الميلودرامية وضعت الكلمات السياسية التي تتحدث عن الاستعمار والجوع والفقر والاقطاع. وبهذا الاسلوب استطعت أن أصل الى الجمهور العريض دون ان أخون قناعاتي»[20].

وإلى جانب هذه الافلام التي قدمها كبار المخرجين وأرسوا بها قواعد مدرستهم. نجد ممن شاركوا في الاتجاه نفسه بأعمال رائدة من مخرجي الجيل السابق أيضاً: عاطف سالم في «جعلوني مجرماً» عام ١٩٥٤، و«احنا التلامذة» عام ١٩٥٩، وحسين كمال «البوسطجي» عام ١٩٦٨، وكمال الشيخ في «الرجل الذي فقد ظله» عام ١٩٦٨، و«على من نطلق الرصاص»عام ١٩٧٥، وشادي عبد السلام في «المومياء» عام ١٩٦٩ وعرض عام ١٩٧٥.

ومما يؤكد أصالة هذا الاتجاه السينمائي في مصر مواصلة الجيل الجديد من المخرجين تغذيته بأفضل أعمالهم وهو ما يعبر - من ناحية اخرى - عن مدى انشغال هذا الجيل بهموم مجتمعهم، كما يتمثل عند كل من: علي بدرخان في «الحب الذي كان» عام ١٩٧٣، و «شفيقة ومتولي» عام ١٩٧٨، و «أهل القمة» عام ١٩٨١. وسعيد مرزوق في «المذنبون» عام ١٩٧٦ وأشرف فهمي في «ولا يزال التحقيق مستمراً» عام ١٩٨٠، ومحمد عبد العزيز

---

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(٢٠) حسان أبو غنيمة، قاموس السينما الجادة (دمشق: منشورات الاتحاد الوطني لطلبة العراق، [د.ت.])، ص ٣١.

في «انتبهـوا أيها السادة» عام ١٩٨٠، وعلي عبد الخالق في «الحب وحده لا يكفي» عام ١٩٨١، ومحمـد راضي في «امهـات في المنفى» عام ١٩٨١، ومحمـد خان في «طائر على الطريق» عام ١٩٨١، و«الحرّيف» عام ١٩٨٣، وهشام ابو النصر في «قهوة الماوردي» عام ١٩٨٢. وعاطف الطيب في «سواق الاتوبيس» عام ١٩٨٣، ورأفت الميهي في «الافوكاتو» عام ١٩٨٤، وداود عبد السيد في «الصعاليك» عام ١٩٨٥.

والملاحظ انه فيما عدا الافلام الخمسة التالية من هذه الاعمال وهي: «الحب الذي كان»، «شفيقة ومتولي»، «طائر على الطريق»، «الحرّيف» «الافوكاتو»، تناول الباقي منها (٩ أفلام) ما اطلق عليه سياسة الانفتاح الاقتصادي في السبعينات. وكلها تنتقد بعنف هذه السياسة وتكشف عن آثارها في انحراف القيم الاجتماعية.

وهي وأن اتفقت جميعها في الربط بين الظروف الاقتصادية وتغير القيم إلا انه يؤخذ على بعضها طرح حلول بائسة تتمثل في العنف الفردي أو الاقتصار على طرح الحلول الاخلاقية.

الخلاصـــة

يمكننا أن نخلص ـ مما سبق ـ الى ان السينما في مصر استطاعت ـ من خلال اتجاهاتها المتنوعة ـ المساهمة في التعبير عن هويتها العربية سواء عـلى المستوى القـومي العام، أم على المستوى الاقليمي الخاص بنسب مختلفة من العمق على نحو ما بيناه.

ولا شك أن التجربة المصرية في هذا المجال، بحكم اتساعها على امتداد الزمن، وبحكم ضخـامـة انتاجها نسبياً، استطاعت ـ بالفعل ـ ان تقدم عدداً، لا بأس به من الافـلام الجـادة التي تعـبر بقدر من العمق عن الواقع الاجتماعي، وتكشف عن هويتها المصرية العربية. وقد أصبحت تمثل ـ بحق ـ جزءاً أصيلاً من الثقافة العربية. والدليل على ذلك صدق تحليلها من ناحية وشعبيتها من ناحية أخرى.

إننـا أمـام أفـلام مثـل: «الفتـوة» و«الارض» و«بـداية ونهاية» و«درب المهابيل» و«القاهرة ٣٠» و«الحرام».. وغيرها، لا يمكن قبول الادعاء بأن هذا الفن لم يتم هضمه بعد. ولعل فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩ كان أول ما أعلن بوضوح عن هضم هذا الفن وتمثله جزءاً من ثقافتنا العربية.

ولا يقلل من قيمة هذا الرأي وجود العدد الاكبر من الافلام مما لا قيمة له من هذه الناحية، لافتقاده التعبير عن هويتنا. لأن ما يوجد منها فيه ما يكفي لاثبات صحة ما ذهبنا اليه.

رابعاً: التجربة السينمائية في العراق وأبعاد التوجه العربي

١ ـ التوجه العام

يتمثل التوجه العربي للسينما في العراق في عدة مظاهر بدأ أولها مع بداية أول انتاج للافلام الروائية الطويلة حيث كان انتاجاً مشتركاً مع مصر في فيلمي: «القاهرة بغداد» / احمد بدرخان، «وابن الشرق» / نيازي مصطفى وتم تصويرهما في استديوهات مصر والاهرام عام ١٩٤٦[٢١].

وعندما أنتج «عليا وعصام» / اندريه شاتان عام ١٩٤٨ الذي يعتبر أول انتاج عراقي كامل (رغم أن المخرج فرنسي) تم عرضه في حينه بالقاهرة[٢٢].

وتكرر الانتاج المشترك العربي، بين العراق ولبنان في فيلمي: «غرفة رقم ٧» / كاميران حسني عام ١٩٦٤، «وداعا يا لبنان» / حكمت لبيب عام ١٩٦٧.

ومن مظاهر التوجه العربي أيضاً، استخدام اسماء المدن العربية في عناوين الافلام مثل «القاهرة بغداد» و «وداعا يا لبنان»، كذلك تصوير الافلام في أكثر من بلد عربي كما حدث بالنسبة لفيلمي «الرأس» عام ١٩٧٦ و «القنّاص» عام ١٩٧٩، والاثنان من اخراج فيصل الياسري. وقد تم تصوير الاحداث فيهما بين بغداد وبيروت، ودمشق، وشارك فيهما ممثلون من العراق وسوريا ولبنان.

غير أن أهم مظهر من مظاهر التوجه العربي للسينما في العراق، يتمثل في الاستعانة بالفنانين العرب. وكان أولهم أحمد كامل مرسي (من مصر) الذي أخرج «ليلى في العراق» عام ١٩٤٩ ومثل فيه المطرب محمد سلمان (من لبنان)[٢٣] ومع دفعة الانتاج الهامة الاخيرة التي بدأت بعد عام ١٩٧٥، نجد أربعة من الافلام العراقية يقوم بإخراجها مخرجون مصريون هم على التوالي حسب ظهور أفلامهم: فؤاد التهامي في «التجربة» عام ١٩٧٧، وتوفيق صالح في «الايام الطويلة» عام ١٩٨٠، وصلاح أبو سيف في «القادسية» عام ١٩٨٢، وابراهيم عبد الجليل في «فائق يتزوج» عام ١٩٨٤ وشارك الكاتب صبري موسى بكتابة سيناريو «الاسوار» عام ١٩٧٩.

ولا شك أن هذا التوجه ـ في حد ذاته ـ له دلالته العربية الواضحة. وهو في الواقع،

---

(٢١) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢٢) محمد الجزائري، «السينما العراقية والمرحلة الراهنة،» آفاق عربية، ص ٦٠.

(٢٣) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ٢٤١

استثمار لوحدة الهوية من أجل تحقيق أهداف عملية . فإذا كان ضمن تجربة مصر في السينما الاستعانة بفنانين عرب للتمثيل والغناء في أفلامها لضمان رقعة أوسع من التوزيع ، فإن التجربة العراقية في استعانتها بالمخرجين المصريين ـ على وجه الخصوص ـ استطاعت بالفعل أن تدفع دوران عجلة الانتاج سواء في بدايته الاولى أم في طفرته الاخيرة. وهو الامر الذي لا يمكن دونه تحقيق الوجود للسينما أصلاً. بغض النظر عن تعبيرها عن الهوية أو عدم تعبيرها عنها.

ولا أعتقد أن ما قدمه المصريون من أفلام يختلف كثيراً عما قدمه العراقيون أنفسهم في أفلامهم من ناحية التعبير عن الهوية العربية . وهي جميعاً ـ بوجه عام ـ لم تتجاوز حدود المحاولة إلى مستوى النضج ، وإن دلت في بعض نماذجها على اقترابها منه .

ومما تجدر الاشارة اليه ما أُخذ على فيلم «التجربة» بأن مخرجه المصري فؤاد التهامي «لم يستطع أن يقدم شخصية ابن الريف في العراق فقدمه قريباً من واقع الفلاح الصعيدي والعمدة مع وجود اختلاف في واقع المشاكل الزراعية والحياتية المطروحة نسبياً»[٢٤] .

وإذا صح هذا النقد الذي لم استطع ادراكه من مشاهدتي للفيلم (ولعل ذلك بحكم انني مصري أيضاً)، فهو يؤكد ما تفرضه البداهة بأن الفنان المحلي هو الاجدر بالتعبير عن أهله الذين عاش معهم عن قرب وشاركهم الحياة نفسها. وهو ما تؤكده ـ من ناحية اخرى ـ التجربة العراقية ذاتها حيث تحقق انضج أعمالها ـ في رأيي ـ على يد مخرجها العراقي محمد شكري جميل في «الظامئون» عام ١٩٧٣ «والاسوار» عام ١٩٧٩ .

وإن كان هذا لا يقلل من قيمة الفائدة العملية التي فرضت هذه المشاركة للفنانين المصريين على نحو ما ذكرناه، وفوائد أخرى يمكن تحقيقها بل وتفرضها الظروف العملية في مراحل مختلفة من العمل، لعل أبسطها ـ رغم أهميته ـ تبادل الخبرات من خلال الاحتكاك العملي، الامر الذي لا يمكن تحقيق أي تطور دونه. ومن هذه الناحية فإن كل تقارب وتداخل بين الخبرات الفنية العربية ـ على أي مستوى من المستويات ـ لا يخلو من فائدة، سواء نحو تدعيم الهوية العربية أم التعبير عنها، ولكن دون أن نحمل أي محاولة من هذا النوع أكثر مما تحتمل.

٢ ـ التوجه من داخل الافلام

يبلغ حجم التجربة العراقية من أفلام ابتداء من انتاج أول أفلامها الطويلة «عليا وعصام» عام ١٩٤٨ حتى «الحدود الملتهبة» عام ١٩٨٤ حوالى ٥٥ فيلماً[٢٥]. ويعتبر

(٢٤) غازي العبادي، الفيلم الروائي العراقي الجديد، كتاب الفنون، ص ٦٣.

(٢٥) اعتمدت على قائمة الافلام العراقية الموجودة في: سمير فريد، دليل السينما العربية. وتشمل كل الانتاج حتى ١٩٧٧ واضفت إليه ما تم انتاجه بعد ذلك.

«الظامئون» / محمد شكري جميل عام ١٩٧٣ أول أفلام هذه التجربة العراقية مما يمتلك القدرة على التعبير ويكشف عن هويته، ويمثل هذا الفيلم داخل السينما العراقية ما يمثله العزيمة في السينما المصرية، وقبله لا نجد ما يتميز من الانتاج سوى ما يمكن ذكره بالكاد مثل: «من المسؤول» / عبد الجبار ولي عام ١٩٥٦، «وسعيد أفندي» / كاميران حسني عام ١٩٥٧، «والجابي» / جعفر علي عام ١٩٦٦، «والحارس» / خليل شوقي عام ١٩٦٨، وكلها مما يمكن وضعه ضمن الافلام الاجتماعية.

٣ ـ الافلام الاجتماعية

من الواضح أن الاتجاه الاجتماعي للافلام هو الاتجاه الغالب. وتختلف داخله مستويات الافلام، ابتداء من الميلودراما الاجتماعية على غرار «من المسؤول» الذي تتوالى على شخصيته الرئيسية العديد من النكبات والفواجع مما يجبرها على السقوط، إلى أفلام التحليل الاجتماعي السياسي مثل: «النهر» / فيصل الياسري عام ١٩٧٧ «وبيوت في ذلك الزقاق» / قاسم حول عام ١٩٧٧، «والتجربة» / فؤاد التهامي عام ١٩٧٧.

وتعتبر هذه المجموعة الاخيرة ارفع مستويات هذا الاتجاه، حيث تتمثل فيها المحاولة الجادة للتعبير عن الانسان العربي في العراق ومعاناته وما يخوضه من صراعات مع قوى الاستغلال والقهر قبل الثورة وفلول قوى التخلف بعدها.

فيقدم لنا «النهر» الصراع بين الصيادين الفقراء والتاجر الكبير «سبتي» الذي يحتكر جهودهم حيث يعملون لحسابه أو يفرض عليهم أسعاره باعتباره المشتري الوحيد. وتجري الاحداث في أحدى مدن الجنوب الصغيرة في فترة الحكم العارفي أعقاب نكسة عام ١٩٦٧ وهي فترة مشحونة بإرهاصات ثورة العراق في عام ١٩٦٨. ولذلك نجد محمود عضو الحزب الذي يحرض الصيادين وينقل المنشورات عن طريق قوارب الصيد. ويلجأ «سبتي» إلى السلطة لمحاربته ولكن عندما يضطر محمود إلى الهرب يجد بين الصيادين من يبدي استعداده لتوصيل «الشبام» الذي تهرب المنشورات تحته.

أما «بيوت في ذلك الزقاق» فيتعرض لاستغلال مجموعة كبيرة من الاهالي الفقراء الذين يقومون ببعض الاعمال اليدوية داخل البيوت لحساب احد الرأسماليين مقابل أجور زهيدة ودون أي ضمانات. ويكتشف صحفي شاب من حزب البعث هذا الوضع من خلال تحقيقه عن أحد البيوت المنهارة على مجموعة من أسر هذه الاهالي.. ويحاول الصحفي الشاب أن يفضح هذا الاستغلال لكنه يواجه بالقوى المستغلة ويصطدم بالمسؤولين في الجريدة وأخيراً يلقى مصرعه. ويلقى القبض على رفاقه. لكن الحزب (الذي سمعنا عنه من قبل) يكون قد أعد مظاهرة تخترق شوارع بغداد رغم تصدي الشرطة.

ويعالج فيلم «التجربة» وضع الفلاحين في احدى قرى الريف العراقي بعد ثورة ١٧ تموز/ يوليو ١٩٦٨ حيث اصبحت الارض غير قابلة للزراعة بسبب الاهمال السابق وانتشار الملوحة. فتقرر الجمعية التعاونية التي تستهدي بأفكار الحزب نقل الفلاحين إلى أرض أخرى صالحة يزرعونها جماعياً لحين اصلاح أرض القرية لكن بقايا الاقطاع من أصحاب البساتين واغنياء الفلاحين والسراكيل يعارضون هذا المشروع لأنهم يرون فيه نهاية لنفوذهم وقضاء على مصالحهم الشخصية.

ومن الملاحظ في هذه الافلام الثلاثة وجود الشخصية السياسية التي تمثل فكر الحزب فتمهد للثورة أو تقود للتغيير، مما يربط بين السياسة والاوضاع الاجتماعية. والفيلم الثاني منها «بيوت في ذلك الزقاق» يشير إلى أثر النكسة في انتعاش المستغلين وتزايد نشاطهم، فيربط بين الوضع العربي الخاص (القطري) والعام (القومي). كما حاولت جميعها بجدية ـ بعيداً عن أي ابتذال تجاري ـ التعبير عن الشخصية العربية في العراق في عدة مستويات مختلفة في القرية وفي المدينة. إلا أن ذلك جاء بصورة تقريبية بسبب ضعف الاداء وضعف التنفيذ عموماً. (نهايات مفاجئة، شخصيات نمطية، عدم ارتباط الاحداث، والعرض في معظمه يبدو عرضاً تقريرياً لا يثير مشاعر المتفرج أو خياله).

ولذلك يبقى «الظامئون» أفضل أفلام هذا الاتجاه وإن كان يشارك غيره في بعض أوجه القصور المذكورة ويعالج موضوعه على المستوى الاخلاقي، إلا أنه يتميز عنها بما يثيره من ايحاءات عامة ترتفع به عن حدود ما يعرضه ويجعلنا نتجاوز عن قصوره.

فالقرية (الوطن العربي) التي تتعرض للجفاف الذي يهدد الحياة بها (اسرائيل والتخلف) يقوم من رجالها من يدعو لمواجهة المشكلة بحفر بئر (الدعوة إلى مواجهة الواقع) فيستجيب له البعض ويحاول البعض أن يهرب بجلده الى المدينة (الهجرة والهروب من المواجهة) بينما يبقى الآخرون في حالة انتظار سلبي أو غارقين في مشاكلهم الخاصة.

هذا هو واقع القرية الذي يطابق برموزه (العربية) واقع الوطن العربي. ومن ثم فإنه بإثارة مشكلة الوجود بالنسبة للقرية (الحياة أو الموت) فهو يسقطها على الوطن العربي أيضاً (أن يكون أو لا يكون). والفيلم سواء على مستوى القرية أم على مستوى الوطن العربي (بالايحاء)، على مستوى الفرد أم مستوى المجتمع، يدعو في النهاية إلى قيم الانتماء، والاخلاق الاجتماعية، والوحدة، والتعاون، والعمل والمواجهة وعدم الهروب من الواقع، وصلابة الارادة وعدم اليأس، وجاء ذلك من خلال سرد واضح يمتلك القدرة على التواصل مع جمهوره العربي مع الحفاظ على اسلوب متميز في العرض.

٤ ـ الاتجاه القومي

وفيما عدا هذا الاتجاه الاجتماعي الغالب في أفلام التجربة العراقية (بشقيه الاخلاقي

والسياسي) الـذي حاول التعريف بالانسان العربي في العراق والتعبير عن همومه، وهموم الانسان العربي عامة. نجد من الافلام التي قصد بها التوجه الى هموم عربية أساساً فيلمي «القناص» / فيصل الياسري عام ١٩٧٩، «والقادسية» / صلاح أبو يوسف عام ١٩٨٢. غير أن الفيلم الاول اكتفى بالبعد الانسـاني لأحدى ضحايا رصاص القناصة في الحرب اللبنانية ولم يشأ المخرج على حد قوله «ان يقوم بتحليلات سياسية وعسكرية واقتصادية الا بقدر ما يسمح به الموقف، وقد اقتصرنا على الاشارة والتلميح والرمز. .»[٢٦] والأمر الذي جرد هذه الحرب العربية في لبنـان من هويتها وأفقد الفيلم فرصة التنوير لوعي الجمهور بخصوصية هذه الحرب وأبعادها.

كما لم يستطع الفيلم الثاني تحقيق الطموح المنتظر بتقديم فيلم قومي يرتفع إلى مستوى عظمة اللحظة التاريخية التي يتناولها ويمد منها الخيوط المضيئة لواقعنا المعاصر. وكان من المنتظر تقديم وجهة نظر معاصرة للاسلام عن حرب اسلامية أساساً واضافة جديدة من خلالها لمفهوم القومية العربية، لكنه اكتفى بتقديم بعض الافكار القديمة ولم تكن المعالجة مقنعة في بعض الاحيان.

ولا يعزى فشل هذه الافلام في تحقيق هدفها القومي إلى نوعية توجهها وانما يرجع في الاساس الاول إلى ضعف معالجتها. والدليل على ذلك نجاح أفلام أخرى في تحقيق هذا الهدف من خلال التوجه القومي العام نفسه كما في «الناصر صلاح الدين» و «الحدود».

٥ ـ الاتجاه الوطني والوطني القومي

في مقـابل الاتجاه القومي العام في التجربة العراقية نجد الاتجاه الوطني متمثلاً في فيلمي «نبـوخذ نصر» / كامل العزاوي عام ١٩٦٢، و«الرأس» / فيصل الياسري عام ١٩٧٦. والاول فيلم تاريخي بالالوان والسينماسكوب لم يكتب له النجاح على أي مستوى من المستـويات، والثاني يبدأ بمقدمة تاريخية عن عصر الملك سنطروق الذي لقب نفسه بملك العرب قبل ظهور الاسلام بأربعمائة سنة تقريباً. ولكن الفيلم تدور احداثه في العصر الحديث عن سرقة رأس تمثال هذا الملك. ومطاردة اللصوص الاجانب حتى يتم استرجاع هذا الاثر. ولم يستطع الفيلم أن يوحي بقيمة تتجاوز ما تقدمه أفلام المطاردة المعهودة إضافة إلى أن معالجته جاءت مملة وغير مقنعة في كثير من اجزائها.

ومن الافـلام الـوطنية، مما يتعلق بالاحـداث المعـاصرة أو التـاريخ القريب نجد «الاسـوار» / محمـد شكـري جميل عام ١٩٧٩، و«الايام الطويلة» / توفيق صالح عام

(٢٦) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ٢٩٥.

١٩٨٠، و«المسألة الكبرى» / محمد شكري جميل عام ١٩٨٢، و« الحدود الملتهبة» / صاحب حداد عام ١٩٨٤.

تدور احداث الفيلم الاول عام ١٩٥٦ في عصر نوري السعيد ومحاولة ربط العراق بالاحلاف العسكرية الغربية، وردود فعل الشعب على هذه المحاولات واستجابته لما يدور في مصر خلال هذا العام من احداث ملتهبة (تأميم القناة ـ والعدوان الثلاثي).

ويتناول الفيلم الثاني متابعة أحد الشباب الثوري المناهض للحكومة في العصر السابق، في محاولته للتسلل بينما تطارده السلطة لتنفيذ الحكم عليه بالاعدام. والفيلم، بغض النظر عن الهدف الدعائي له (الذي يفرض نفسه على الجمهور رغم انه لا يشير الى صاحب الشخصية) يقدم لنا صورة للانسان العراقي قريبة إلى القلب لما امتاز به الفيلم من رهافة الحس في تقديم شخصيته الرئيسية في لحظة انسانية من لحظات الضعف والقوة معاً، دون التورط في أي خطابية. وهو خلال رحلة التسلل يتعرض لقطاعات ونماذج مختلفة من الشعب بحيث تصبح هذه الرحلة، رحلة في ضمير هذا الشعب، قدمها الفيلم ببساطة ولغة سينمائية على قدر كبير من الجاذبية الشعرية.

ويتناول الفيلم الثالث «المسألة الكبرى» إحدى مراحل الكفاح الوطني ضد المستعمر الانكليزي. وقد اختار واحدة من اكثر المراحل اثارة وأهمية في تاريخ العراق عندما فرض الانكليز الوصاية على العراق وفلسطين ولجأوا إلى فرض ضرائب جديدة لتعويض ما انفقوه في الحرب العالمية الثانية. غير أن الفيلم الذي يبدأ بحوار انكليزي ولمدة طويلة متابعاً عودة المندوب الفرنسي البريطاني من انكلترا الى العراق أفقده كثيراً من قيمته إضافة إلى ما أصابه من بطء في الايقاع.

أما «الحدود الملتهبة» فيتعرض للحرب العراقية المحتدمة الآن مع ايران. ويمتلىء بالخطب والدروس المباشرة، والتوقف الممل عند كل معركة بخاصة الاستعراض الطويل جداً للمعركة الاخيرة (وقد شارك في اخراجها مخرج أجنبي).

ومن بين هذه المجموعة يبرز بصفة قاطعة فيلم «الأسوار» في تعبيره عن الهوية العراقية العربية، يربط بين أبعادها الخاصة والعامة، ويقدم نموذجاً يستحق التقدير من هذه الناحية.

يبدأ الفيلم باغتيال المواطن البسيط محسن الحلاق حيث يذبح بالموسى على يد رجال السلطة لاستغلال هذه الجريمة في ارتكاب جريمة أخرى هي القبض على الشباب الوطني بتهمة قتله للتخلص من مناهضتهم لسياسة الاحلاف الاستعمارية التي تريد الحكومة فرضها على الشعب.

وهكـذا يكشف الفيلم عن بشـاعـة هذه السلطة الارهابية القاتلة في عهد نوري السعيد وحلف بغداد. كما يكشف خلال الاحداث عن أعوان السلطة من التجار المستغلين وغيرهم من المرتشين والاذناب.

والفيلم لا يحصر نفسه داخل هذه الاحداث العراقية الداخلية وانما يربط بينها وما يجري في مصر حيث احداث تأميم القناة والعدوان الثلاثي مما يشعل حماس الشباب في العراق. ويستجيب نبض الشارع العراقي لنبض الشارع في مصر. يوزعون الشربات فرحا بتأميم القناة ويتظاهرون ضد الاحلاف، ويلصقون المنشورات على الحيطان، يؤيدون مصر في كفاحها ويستجيبون فورياً لخطاب عبد الناصر التي يحرصون بأرواحهم على متابعتها. ويدفع الشباب دائماً ثمن هذه الاستجابة الوطنية القومية معاً.

ويصل الفيلم إلى ذروة قوته في التعبير السينمائي المؤثر في مشهد جنازة الطالب الذي وقع شهيداً في المظاهرة التي قامت تأييداً لمصر ضد العدوان الثلاثي عقب خطبة عبد الناصر التي يقول فيها «لقد فرض علينا القتال ولن يوجد من يفرض علينا الاستسلام.. سنقاتل» ويأتي مشهد المظاهرة أيضاً من أهم مشاهد الفيلم وأقواها.

غير أن الفيلم في اعتـماده على استخـدام المـونتاج المتقاطع للاحداث بين الحاضر والمـاضي بشكـل شديد التـداخـل وبـإيقاع حاد، يجعل المتابعة غير ميسرة دائماً. كما أن الاهتمامات التشكيلية تفرض وجودها بالحاح مما يضعف وحدة البناء ويشتت المشاعر.

ولكن يبقى للفيلم توجهاته السياسية الصحيحة الواضحة، وهذا الربط القوي بين الوطني والقومي على مستوى لا نجده في أي فيلم آخر على هذا القدر من التماسك، فيما عدا «كفر قاسم».

الخلاصـــة

وهكذا يمكننا أن نخلص مما سبق إلى أن التجربة العراقية في السينما كانت في أفضل حالاتهـا من ناحية التعبير عن هويتها القومية، عندما كانت في أفضل حالاتها تعبيراً عن هويتها المحلية. وذلك من خلال مجموعتي أفلامها الاجتماعية والوطنية الاخيرة التي تتناول الاحداث الوطنية والقومية المعاصرة.

والملاحظ أن المجموعتين تشتركان في غلبة المسحة السياسية الواضحة على أفلامهما (فيمـا عدا «الـظامئـون»). ومن خلال هاتين المجموعتين نجد أفضل ما يمثل التجربة العراقية من أفلام على المستوى الفني أيضاً.

خامساً: التجربة السينمائية في الجزائر بين الهوية الذاتية والقومية

لقد أدى ميلاد السينما في الجزائر في احضان الثورة أبان حرب التحرير أن تكون سينما ملتزمة من البداية، سلاح في يد الثوار يعبرون به عن أنفسهم، وبعد الاستقلال ظلت على التزامها بالتعبير عن حركة المجتمع الجديد، ساعد على ذلك تبعيتها تماماً للدولة فلم تضع شباك التذاكر في اعتبارها، وان كان هذا لا يعني عدم الحرص على جذب الجمهور ربما يؤخذ على هذه السينما في بعض أعمالها قصور في التقنية أو طريقة العرض أو بعض المبالغات العاطفية أو الفكرية أو الخضوع لبعض المؤثرات الفنية، وكل ذلك يرجع لحدود موهبة صانع الفيلم وثقافته واجتهاداته، ولكن لا يؤخذ عليها أبداً التحول عن التزامها الجاد بالتعبير عن الانسان العربي في الجزائر إلى مجرد التسلية والالهاء كما نعهده في الافلام التجارية الاستهلاكية.

يبلغ حجم التجربة الجزائرية من أفلام حتى الآن حوالى ٥٠ فيلماً روائياً[٢٧] انصبت جميعها على قضايا مجتمعها المحلي فيما عدا فيلمين هما: «فجر المعذبين» /أحمد راشدي عام ١٩٦٥ (تسجيلي) عن نضال افريقيا خاصة والعالم الثالث عامة ضد الاستعمار، والفيلم الثاني: «سنعود» /محمد سليم رياض عام ١٩٧٢ عن قضية فلسطين.

وقد جاء انتاج هذه التجربة على ثلاث موجات، يعبر كل منها عن هموم الانسان العربي في الجزائر وطموحاته في مرحلة من مراحل تاريخه المعاصر، وهو ما يمكن تناوله على الوجه التالي:

أفلام الموجة الأولى

وهي الأفلام التي تتعلق بحرب التحرير وما سبقها من ارهاصات أو لحقها من آثار. ومن ثم يمكن تقسيم أفلام هذه الموجة إلى ثلاثة أقسام هي:

أ ـ أفلام عن ارهاصات الثورة: مثل: «الخارجون على القانون» / توفيق فارس عام ١٩٦٩، «عرق اسود» / سيد علي مازيف عام ١٩٧٢، «منطقة محرمة» / احمد هلام عام ١٩٧٢، «وقائع سنوات الجمر» / محمد الاخضر حامينا عام ١٩٧٤.

والمقصود بالخارجين على القانون في الفيلم الاول السكان الذين رفضوا الخضوع للقانون الفرنسي وأصروا على الاحتفاظ بقانونهم الخاص في تحقيق العدالة، فكانوا من أول

---

(٢٧) سمير فريد، دليل السينما العربية، ط ٢، ص ١٩.

المناوئين للنظام الاستعماري الذي اعتبرهم من جانبه عناصر فوضى لا بد من القضاء عليها[٢٨].

ويتناول «عرق أسود» صراع عمال المناجم في قرية (الونزة) عام ١٩٥٤ ضد استغلال الشركة الفرنسية ونشاط النقابات الانتهازية المزورة. ويؤدي قمع اضرابهم العام دون رحمة إلى تعميق الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لتدعيم الثورة التي قام بها الشعب[٢٩].

وفي «منطقة محرمة» نجد سكان احدى القرى الذين يعانون من سيطرة التاجر الغني وهيمنة الاستعمار الذي يفرض الضرائب الباهظة ويصادر أملاك الذين لا يدفعون. وفي الليل يدخل القرية أناس مجهولون، يحملون رسالة الكفاح المسلح ويقيمون ـ تدريجياً ـ نظاماً جديداً. وينخرط في هذا التيار جميع ضحايا العدوان والاضطهاد، وتندلع الثورة[٣٠].

ولا شك أن وقائع «سنوات الجمر» هو أهم هذه الافلام وواحد من أهم الافلام الجزائرية عموماً وأكثرها شهرة خارج حدود الجزائر لفوزه بأكبر جائزة حصل عليها فيلم عربي على الاطلاق. وهي جائزة مهرجان كان الذهبية لعام ١٩٧٥. والفيلم عبارة عن ملحمة شعرية بالسينما يحكى كفاح الشعب الجزائري من أجل الارض والاستقلال والكرامة.

ويبين كيف اختمرت عوامل الثورة تدريجياً من خلال متابعتنا لقصة فلاح شاب يبدأ بالكفاح ضد جفاف الارض في القرية التي يستأثر المستعمر بمائها لمزارعه وينتقل الى المدينة فلا يكون أسعد حالا حيث يدخل في سلسلة من المعاناة تكشف عن ضغوط المستعمر وتنتهي به إلى الانخراط في صفوف المجاهدين مع بداية اندلاع ثورة التحرير.

والفيلم، فضلاً عن قدرته الفائقة في التعبير عن صراعات الانسان العربي في الجزائر في هذه المرحلة مما اقتضى تغطية عدد كبير من الاحداث تمتد على مساحة واسعة من الزمان والمكان، تم تنفيذه على مستوى رفيع من الاحكام والحساسية. وإن كان مما يؤخذ عليه ميله الى الابهار مما يكشف عن تبعيته لاسلوب الغرب في المعالجة، ويفقده قدراً من أصالته.

ب ـ أفلام عن حرب التحرير: «الليل يخاف من الشمس» / مصطفى بديع عام ١٩٦٥، «ريح الاوراس» / محمد الاخضر حامينا عام ١٩٦٦، «الطريق» / محمد سليم رياض عام ١٩٦٨، «حسن الطبرو» / محمد الاخضر حامينا عام ١٩٦٨، «الجحيم في سن العاشرة» من خمسة اجزاء لخمسة مخرجين، «الافيون والعصا» / احمد راشدي عام ١٩٧٠، «دورية نحو الشرق» / عمار العسكري عام ١٩٧٢.

---

(٢٨) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ٢١٥ ـ ٢١٦.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٣٢٢.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٣١١.

وأهم أفلام هذه المجموعة وأقواها تعبيراً عن الانسان العربي في الجزائر ومن أقربها إلى قلوب الجمهور العربي مما يدل عليه شدة اقباله على مشاهدته داخل الجزائر وخارجها، هو فيلم «ريح الاوراس». ويرجع ذلك إلى بساطة عرضه بعيداً عن تغريب الإبهار ولما يمتاز به من الشفافية والشاعرية.

والفيلم يحكي عن أم فلاحة اعتقل الفرنسيون ابنها فراحت تبحث عنه بين معسكرات الاعتقال حتى تجده في احداها فتكتفي بمتابعته بنظراتها كل يوم من خلف الاسلاك الشائكة، ولكنه عندما يختفي مرة أخرى تفقد وعيها وتلقي بنفسها على الاسلاك الشائكة التي تصعقها.

أما فيلم «الليل يخاف من الشمس» فيروي مسيرة ونهاية حرب التحرير في أربع لوحات تحمل كل منها عنواناً[٣١].

ويتعرض «الطريق» لمجموعة من المعتقلين يعدون تنظيماً داخل المعتقل وبرنامجاً لمحو الامية والتوعية السياسية. ويرتبون تحقيق الاتصال مع الشعب والجيش وجبهة التحرير الوطني، ويحاولون الهرب[٣٢].

وفي «حسن الطيرو» برجوازي صغير يجد نفسه في دوامة العمل الثوري رغماً عنه لكنه ينتهي تدريجياً إلى الانتماء الواعي للثورة[٣٣].

ويتكون «الجحيم في سن العاشرة» من خمسة اجزاء لخمسة مخرجين يحكي كل جزء منها عن اطفال عاشوا حرب التحرير[٣٤].

ويحكي فيلم «الافيون والعصا» بطولات أهالي قرية «تالا» الجزائرية في مقاومتهم للاستعمار الفرنسي جنبا الى جنب مع مناضلي جبهة التحرير الجزائرية. لكنه وقع أسير الاسلوب الهوليوودي في تقديم المعارك مما أفقده خصوصيته الجزائرية. ويقول المخرج تبريراً لذلك «اردت لفيلمي.. أن يكون اكثر جماهيرية»[٣٥] وينجح الفيلم في مشهده الاخير في تحقيق الاثارة والمشاركة الوجدانية مع أهل القرية الذين ينفجرون بالتحدي من خلال الزغرودة الجماعية المجلجلة في وجه جنود الاحتلال وبنادقهم على أثر استشهاد أحد ابناء القرية أمامهم.

---

(٣١) المصدر نفسه، ص ٣١١.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣١٣.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣١٤.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣١٤ ـ ٣١٥.
(٣٥) السينما الجزائرية. ([د.م.]: مطبوعات جمعية نقاد السينما المصريين، [د.ت.])، ص ٧٩.

وفي «دورية نحو الشرق» نتابع محاولة دورية من جنود جيش التحرير، تقوم بمهمة نقل جندي فرنسي الى الحدود التونسية. وخلال الطريق تشتبك الفرقة في عدة معارك تنتهي بإبادة كل أفرادها رغم كفاحهم البطولي المرير. ولكن المهمة تتم على يد أحد الفلاحين الشبان في النهاية.

والفيلم يتضمن لبعض المظاهر الاصيلة التي تكشف عن الكفاح اليومي للانسان الجزائري خلال حرب التحرير غير أن ايقاعه البطيء والخطب الكثيرة المكررة اضعفت من سرد الموضوع، كما أصاب الاداء التمثيلي بعض الافتعال أحياناً.

ج ـ الافلام المتعلقة بالآثار التي تركتها الحرب: «سلم حديث العهد» / جاك شاربي عام ١٩٦٤، و«الارث» / محمد بو عماري عام ١٩٧٤.

ويتناول الفيلم الاول ما تركته الحرب من آثار على سلوك الاطفال وذلك من خلال لعبة ينقسم فيها الاطفال إلى فريقين يمثل احدهما جبهة التحرير الوطنية والثاني منظمة الجيش السري، وتنتهي اللعبة بطلقة نارية نسمعها من مسدس حقيقي[٣٦].

وفي الارث نتعرف على معلم القرية الذي فقد قواه العقلية وفقد النطق فيما عدا كلمة «استعماريون» بالفرنسية التي يرددها وذلك على أثر عدوان على قريته، التي أحرقها المستعمرون وأبادوا معظم أهلها وهرب الباقي، وظل وحده بين خرائب القرية المهدمة. وعندما يتحقق الاستقلال ويعود ابناء القرية اليها ويبدأون في تعميرها من جديد، تحاول زوجته ان تعيده الى الحياة الطبيعية والمشاركة في بناء القرية، حتى يستعيد النطق بالعربية من جديد.

غير أن ايقاع الفيلم كان بطيئاً للغاية. فالاحداث لا يظهر فيها تطور واضح واللقطات بها الكثير من التكرار مما أضعف الفيلم رغم ذكاء الفكرة وما تحمله من امكانيات التعبير عن جهود الانسان العربي في الجزائر وطموحه في معالجة ما خلفه الاستعمار من تدمير على كل المستويات المادية والمعنوية.

٢ ـ الموجة الثانية

وتأتي هذه الموجة الثانية من الافلام مع قدوم الجيل الثاني من المخرجين وإذا كان الجيل الاول قد عاصر في شبابه حرب التحرير وعبر عن هذه المرحلة على نحو ما بيناه. وكان في مقدمتهم: محمد الاخضر حامينا وأحمد راشدي ومحمد سليم رياض، فإن الجيل الثاني عاصر في شبابه بداية سنوات الاستقلال، ومن أبرزهم: محمد بو عماري الذي اخرج

---

(٣٦) الكسان، المصدر نفسه، ص ٣١٠.

«الفحام» عام ١٩٧٢ الذي يعتبره بعض النقاد البداية الحقيقية للسينما الجزائرية[٣٧]. ومنهم سيد علي مازيف الذي قدم «العرق الاسود» (الذي سبق عرضه) وعبد العزيز طولبي الذي قدم «منطقة محرمة» (فيما سبق عرضه) ثم «نوة» عام ١٩٧٢ الذي يدخل ضمن الاتجاه العام لهذه الموجة الثانية. أما مرزاق علواش وهو واحد من أهم المخرجين الشبان فيمثل نضج هذه المرحلة وبدايات المرحلة الثالثة.

وأهما ما يميز أفلام هذه الموجة هو:

أ ـ تعبيرها الاجتماعي اللصيق بواقع المجتمع الجزائري عقب الاستقلال، والمشاكل والهموم والطموحات الجديدة للانسان الجزائري في هذه المرحلة.

ب ـ عند تناولها لموضوع حرب التحرير تبتعد عن المبالغات وأوهام البطولات الاسطورية الذي أصاب الكثير من أفلام المرحلة السابقة.

وعن هذا التيار يقول واحد من اصحابه عبد العزيز طولبي «عالجت هذه السينما كل القضايا القومية المطروحة مثل الثورة والزراعة وثورة التعريب والتسيير الاشتراكي والذاتي»[٣٨].

ويمكن أن نضرب مثلا على هذه الموجة الافلام التالية التي تدور جميعها حول الانسان العربي في الجزائر إزاء التغيرات الاجتماعية التي تجريها الثورة عقب الاستقلال وذلك فيما عدا فيلم واحد منها فقط هو «نوة» عن الاستعمار والتحرير، ولكن بشكل مختلف.

(١) «الفحام» / محمد بو عماري ١٩٧٢: أول الافلام التي اتخذت اتجاهاً مغايراً لاتجاه الافلام السابقة التي استغرقها التغني بأمجاد وبطولات الماضي، أو ابراز المعاناة التي سببها الاستعمار ولعله أدق هذه الموجة تعبيراً عن اتجاهها الجديد.

يتجه الفيلم إلى الواقع المعاش من خلال قصة حطاب يقطع الخشب ويحوله الى فحم يبيعه في سوق القرية، وزوجته تعينه على الحياة بصناعة الاواني الفخارية. ولكن ظهور الغاز الطبيعي، مع التغيرات الاجتماعية الجديدة، يؤدي إلى كساد بضاعته ويسبب له ضائقة اقتصادية، مما يدفعه إلى الدخول في أتون الصراع الاجتماعي الحاد الذي يهدده بين القبول بالواقع الجديد الذي يفرض عليه الالتحاق بمصنع ويفرض عمل الزوجة في مصنع كما يفرض ارسال الاطفال الى المدرسة، أو الخضوع للتقاليد البدائية والاستسلام للخوف من أقاويل أو همسات الجيران فيصبح ضحية التطور الجديد.

ويختار الفحام في النهاية الاستجابة لتطورات المجتمع الجديد[٣٩].

---

(٣٧) فريد، دليل السينما العربية، ص ٢١.
(٣٨) الكسان، المصدر نفسه، ص ٣٣٦.
(٣٩) أبو غنيمة، قاموس السينما العربية الجادة، ص ٢٧، والكسان، المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

وقد فاز الفيلم بالجائزة الثانية وجائزة الفيبرسي لمهرجان قرطاج سنة ١٩٧٢[٤٠].

(٢) «نوة» / عبد العزيز طولبي عام ١٩٧٢ : الفيلم كما يقول عنه مخرجه : «تحليل اجتماعي تاريخي للمجتمع العربي من خلال المجتمع الجزائري في فترات ثلاث، قبل الاستعمار واثناء الاستعمار وبعده. وذلك من خلال الحياة اليومية لقرية جزائرية، حيث نعود تاريخياً قرنين من الزمان»[٤١].

ويؤكد الفيلم على إدانة قوى الاستغلال بجميع أساليبها مركزاً على الصراع بين الفلاحين في جانب والاقطاعيين والاستعمار والتخلف في جانب آخر. «من يشاهده لن ينسى أبداً الحاج الطاهر الذي استغل اخوانه في الدم والدين من أجل الحفاظ على مصالحه وامتيازاته الذي تواطأ مع السلطات الاستعمارية للمحافظة عليها»[٤٢].

ويعتبر الفيلم من أهم الافلام الثورية التي تناولت حياة الفلاحين في السينما العربية كلها. . لا يوضح فقط لماذا كانت الثورة، ولكنه يوضح أيضاً لماذا يجب أن تستمر هذه الثورة وهي في رأي الناقد سمير فريد. . . تحفة رائعة[٤٣].

(٣) «مسيرة الرعاة» / سيد علي مازيف: دراسة اجتماعية لحياة الرعاة وقسوتها كما يكشف عن مشاكل التعاونيات أيضاً التي يتحول اليها الرعاة[٤٤].

(٤) «الغولة» (اللي فات مات) / مصطفى كاتب عام ١٩٧٢ : لعبة الغولة في العرف الشعبي تعني الاثراء على حساب المجموعة. والفيلم يفضح الانتهازيين الذين ينالون يومياً من التسيير الذاتي وذلك من خلال مجموعة منهم تعمل في مزرعة مسيرة ذاتياً. وفي الليل نجدهم في الكازينو يبعثرون المال[٤٥].

(٥) «الاسر الطيبة» / جعفر دامرجي عام ١٩٧٢ : عن التسيير الذاتي ومشاكله في الريف وفي المصنع «والتناقض بين الحياة المترفة للبعض والمستوى الاجتماعي لجماهير الشعب. . ومشكلة وضع المرأة الجزائرية وعلاقتها بمجموع هذه المعطيات»[٤٦].

(٦) «ريح الجنوب» / محمد سليم رياض عام ١٩٧٥ : عن قضية تحرير المراة من خلال قصة فتاة ريفية تعلمت بالثانوية وأراد أبوها الاقطاعي ان يزوجها من رئيس المجلس الشعبي البلدي طمعا في الحفاظ على اراضيه التي تهددها الثورة الزراعية. لكن الفتاة

---

(٤٠) فريد، دليل السينما العربية، ص ٢١.
(٤١) الكسان، السينما في الأقطار العربية، ص ٣٣٦.
(٤٢) نقلاً عن: امغار، في: السينما الجزائرية، ص ٢٢.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٩.
(٤٥) السينما في العالم العربي.
(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

ترفض هذا الزواج كما ترفض علاقة العبودية التي تراها في القرية بين المرأة والرجل، فيقرر أبوها سجنها بالبيت، لكنها بعد صراعات تنجح في الفرار بمساعدة راع من القرية، ويحاول الاب أن يلحق بها على حصانه ومعه بندقيته، ولكن السيارة تكون قد تحركت بها في الطريق الى المدينة فقد قررت الفتاة أن تلجأ إلى خالتها هناك لتواصل تعليمها[47].

(٧) «المفيد» / عمار العسكري عام ١٩٧٩: لا يقدم الفيلم قصة وانما يقدم الحياة في الجزائر في ظل الثورة الزراعية من خلال رحلة ثلاثة صحفيين في الريف الجزائري يرافقهم (المنفي) ابن الريف البسيط. ونرى معهم الناس وهم يحتفلون بالثورة الزراعية ويتحدثون عنها في كل مكان. ولكن الذين يعملون قليلون. وهم الذين يحتاجون الى كل شيء. وهم الذين يستغلهم أرباب العمل في ظل الثورة قبل أن تحسم اتجاهها. ويفسد كل شيء المتعهدون الذين يتسللون الى مشروعات العمل الاشتراكي. انه «فيلم جريء وجديد بالأفكار والصور. شامل لا يعرض قصة أو مقطعاً من الحياة وانما يتحدث عن الحياة كلها»[48].

«زيتون أبو الحيلات» / محمد عزيزي عام ١٩٧٩: يحمل الفيلم اسم قرية جزائرية، وإن لم يتم التصوير داخلها. والفيلم إذ يقدم لنا عالم القرية الصغير ومشاكل الماء يرتفع إلى مستوى المجتمع بكامله وما يجري داخله من تغيرات وتحول في العلاقات الاجتماعية. ويؤكد الفيلم على أن حل مشاكلنا لا يأتي عن طريق الهجرة الى المدينة أو إلى الخارج وانما بالبقاء والعمل في القرية. ويعتبر هذا الفيلم من أفضل الافلام الجزائرية ويصفه جان الكسان في كتابه بأنه هام جداً[49].

وهكذا نجد أن هذه الموجة من الافلام لم تقتصر على تناول التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أجرتها الثورة في المجتمع ولكنها أيضاً استطاعت ان تقدم لنا الانسان العربي في الجزائر على مختلف مستوياته واتجاهاته (الفلاح والعامل والراعي والمرأة والرجل والبرجوازي والاقطاعي، الفقراء والاغنياء، الثوري والرجعي والانتهازي. . .)، في مختلف بيئاته (الريفية والحضرية والصحراوية) متضمنا ـ بالطبع ـ مختلف صراعاته مع متغيرات مرحلة بداية الاستقلال.

٣ ـ الموجة الثالثة

إذا كان الفيلم «عمر قتلته الرجولة» هو ما يمثل نضج السينما الجزائرية في نظر بعض

---

(٤٧) السينما الجزائرية، ص ٢٢ ـ ٢٦.

(٤٨) انظر: الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ٣٣٤، نقلاً عن: «ندوة حول فيلم المفيد» (دمشق)، العدد ٥.

(٤٩) الكسان، المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

النقاد. فهو من ناحية اخرى يعلن عن بداية مرحلة جديدة تنتقل بهذه السينما عموماً إلى مستوى اكثر نضجاً. يميز هذه المرحلة عن سابقتيها انها سينما غير دعوية. فالسينما الجزائرية سواء في مرحلتهـا الاولى المـرتبـطة بالتحرير أم مرحلتها الثانية المرتبطة بالتغيير كانت في الحالتين سينما نضالية تحمل وجهة نظر دعوية (بالمعنى الفكري للكلمة).

لكنها في هذه المرحلة الجديدة لا تقودها الدعوة (المسبقة غالباً) ولكن يقودها محاولة الاستكشاف، استكشاف نفسها، واستكشاف الانسان الذي تعبر عنه.

فمـع استقرار المجتمع بدأت السينما في التحرر من طلباته الملحة العاجلة، لتنظر في احتياجـات أخرى جديدة تتواءم مع متطلبات المجتمع الجديد. وهي بذلك تتحول من سلطة فوقية تفرض تعاليمها، وتكون سلاحاً للوعي في وقت الشدة، إلى أداة للوعي بالحياة الواسعة في كل الاوقات. وتصبح بذلك جزءاً من نسيج الحياة اليومية، أداة حياة بعد أن كانت سلاح معركة.

والسينما عندما تكون سلاحاً في معركة يتوحد اتجاهها، بسبب التركيز على اتجاه معين وتضخيم أهميتـه، مما تفـرضـه حدة الظروف في المرحلة الحاسمة، وكذلك كان حالها في المرحلتين السابقتين. في كل مرحلة تسير في اتجاه وحيد. أما عندما تصبح اداة حياة فإنها تأخذ في التشعب لتغطية اهتمامات وطموحات أوسع، وهذا ما يظهر واضحاً في اتجاهها الجديد.

يمثـل هذا الاتجـاه ثلاثـة أفـلام كل منهـا يعتبر وحده اكتشافاً جديداً في الشكل والمضمون في مجال التجربة الجزائرية في السينما. ومنه ما يعتبر اكتشافاً بالنسبة لسينما الوطن العربي كله. فإذا كان الاول «عمر قتلته الرجولة» اجتماعياً ساخراً من ناحية المضمون دون قصة من ناحية الشكل، فالفيلم الثاني «مغامرات بطل» يقدم قصة خيالية لها ارتباطاتها العربية الواضحة في الشكل والمضمون، والفيلمان للمخرج نفسه. أما الفيلـم الثالث «حسن تاكسي» فيقـدم كوميديا سينـمائية. وهي أن كانت في شكل تقليدي إلا أنها عمل جديد بالنسبة للفيلم الجزائري له مبرراته.

كما تجدر الاشارة الى الاقتراب من التوجه العربي في هذه المجموعة من عدة نواح. فالاول يقدم شخصية تحمل سمات عربية، وترمز للشخصية العربية عامة في بعض أبعادها البارزة. والثاني يقدم محاولة لشكل سينمائي عربي والمضمون يرمز الى وضع عربي عام أيضاً. والثالث يقدم فيلماً من أفلام السينما العربية التقليدية الجيدة، مما يضمن له القبول لدى الجمهور العربي عامة. ويمكن أن نتعرض بقدر من التفصيل للافلام الثلاثة على النحو التالي:

أ ـ «عمر قتلته الرجولة» / مرزاق علواش عام ١٩٧٦ : أول فيلم لا يتناول قضايا التحرير أو التغيير الثوري. وإذا كانت الشخصية الرئيسية فيه قد جاء صاحبها مع أهله من الريف إلى المدينة خلال الهجرة العامة عقب الاستقلال، فهو رمز للانتقالة الحضرية التي يمر بها الانسان العربي عموماً، بقدر ما تعبر عنه هذه الانتقالة من تبرير لسلوكه الخاص. ولكن الفيلم لا يجعل منها قضيته على غرار ما يجري في أفلام المرحلة السابقة التي تتناول قضايا التغيير.

وهو نموذج للفيلم الواقعي الاجتماعي الساخر. تم تنفيذه على مستوى رفيع من الاتقان المحكم. وعلى الاخص في رسم شخصية البطل وقطاع الشباب الذي يمثله. يتميز بصدقه وبساطته مما جعله واحداً من اكثر الافلام الجزائرية التي لقيت اقبالاً واعجاباً من الجمهور الجزائري الذي يرى فيه صورة حقيقية لواقع الشباب الجديد.

يسكن في حي فقير من احياء ضواحي العاصمة، يعيش مع أهله. داخل حجرته الضيقة يملأ الحائط بصور الممثلين والممثلات، ويشغل نفسه بالاستماع إلى الاغاني الهندية وغيرها مما يسجله بجهازه الصغير. يعمل موظفاً في ادارة لمراقبة تهريب الذهب، يقضي وقته بعد العمل مع اصحابه في النادي أو على نواصي الشوارع. أو يدخل سينما الحي بمصاحبة جهاز التسجيل ليسجل ما يعجبه من أغاني.. وهكذا لا نجد خيطاً قصصياً للفيلم وانما متابعة ليوميات شاب موظف صغير.

يحدث ذات يوم وهو في طريق عودته الى البيت بعد السهرة أن يتعرض لاعتداء مجموعة من الشباب واللصوص وينتزعون منه جهاز التسجيل مما يحزنه كثيراً. لكن صديقه يوفر له جهازاً آخر مماثلاً ومعه شريط تسجيل فارغ. على أن يسدد ثمنه على أقساط. وفي البيت يحاول أن يجرب الجهاز. يفاجأ بصوت فتاة على الشريط، يقع في غرامها. يحاول أن يعرف شخصيتها. يحاول أن يصل اليها أو يتصل بها لكنه شديد الارتباك والخجل «وقتلته الرجولة» تعبير شعبي يعني عكس معناه. وعندما ينجح أخيراً في توصيل رسالته اليها ليعبر عن اهتمامه ويطلب منها موعداً، تذهب الفتاة للقائه لكن خجله يمنعه من الاقتراب منها ويظل يراقبها من بعيد.

فاز الفيلم بعدة جوائز دولية وعنه يقول سمير فريد: «إذا كان «الفحام» بداية السينما الجزائرية فإن «عمر قتلته الرجولة».. يمثل نضج هذه السينما»[٥٠].

ب ـ «مغامرات بطل» / مرزاق علواش عام ١٩٧٨ : شكل جديد تماماً من السرد تمتد جذوره إلى «ألف ليلة وليلة» وفن الحكواتي، يقول المخرج: «لم أشا تحقيق فيلم ايقاعي

---

(٥٠) فريد، دليل السينما العربية، ص ٢١.

على الطريقة الاوروبية، بل لجأت الى ايقاع شرقي متموج، أسفر عن تلك الحوارات الطويلة التي كانت الكاميرا تتركز خلالها ولدقائق طويلة على وجه الممثل الذي يلقي بالحوار. لقد شئت هنا أن أوجد شيئاً بين جو الحكواتي والتركيب المسرحي»[٥١].

يقدم الفيلم قصة خيالية لكنها تردنا الى الواقع بعمق وبقوة تفوق قدرة الكثير من الافلام الواقعية الاجتماعية، فرض الشكل، الطموح في التعبير الشمولي عن الهوية العربية عامة. لذلك تدور الاحداث في بلد عربي ما غير محدد. لانه يصلح لأن يكون كل بلد عربي. والقضية التي يطرحها هي احدى القضايا المعبرة عن واقعنا الاجتماعي والسياسي، كما تعبر عن جانب من واقعنا الذهني والنفسي أيضاً.

يطرح الفيلم فكرة البطل الاسطورة، الكذبة التي نصنعها ثم نصدقها. وهو يطرحها ليسخر منها. ويشير الى الحل في النهاية.

ينتهز أحد رجال القبيلة الفقراء انتظارها بشوق قدوم المهدي المنتظر الذي يدافع عن الفقراء ويحقق العدالة، فيدعي ـ ليضمن معاشه ومعاش ابنه ـ هبوط ملك عليه من السماء يخبره بأن طفله سيكون هذا المهدي. وتصدق القبيلة الكذبة وتتولى عنه مهمة تربية ابنه تربية خاصة تليق بالمخلّص. ويكبر الابن ويتورط في عدة مغامرات وتصرفات تكشف عن غبائه لكنه يستطيع ان يكذب على القبيلة ويحولها إلى كرامات. وعندما يرحل الى المدينة لهدايتها يقع في عدة مآزق مضحكة ـ دون كيشوتية ـ لكنها في الوقت نفسه تكشف عن بعض السلبيات الاجتماعية. إلا أنه في النهاية يصل الى اجتماع سياسي كبير. ويبدو أنه بدأ يفهم.. هل سافر مهدي «في الحقيقة من الاسطورة الى السياسة»[٥٢] كما يذهب جان الكسان؟.. ربما.

ج ـ «حسن تاكسي» / محمد سليم رياض[٥٣]: كوميديا سينمائية تقليدية لكنها جديدة على السينما الجزائرية يقدمها المخرج المخضرم سليم رياض، الذي شارك بأفلام في المرحلتين السابقتين. وهو يواصل في هذا الفيلم محاولاته السابقة في الاقتراب من الجمهور. ويحقق هنا بالفعل المزيد من الاقتراب من ذوق الجمهور العربي مع الحفاظ على قدر من الاتقان وجدية المعالجة دون ابتذال أو اسفاف أو تملق للجمهور.

يعمل حسن سائقاً خاصاً لاسرة ثرية، ترهقه السيدة بطلباتها الكثيرة مما يوقعه في الكثير من الحرج والمآزق. فيسعى إلى ترك عمله مع الاسرة، والعمل سائقاً لسيارة أجرة «تاكسي». لكنه يدخل ـ من خلال عمله الجديد ـ في سلسلة أكبر من المآزق المضحكة.

---

(٥١) العريس، رحلة في السينما العربية، ص ٢٢٧.
(٥٢) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ٣٣٧.
(٥٣) عرض «بمهرجان القاهرة»، ١٩٨٤.

وخلال حركة حسن تاكسي ومآزقه نتعرف على مجتمع العاصمة المليء بالمتناقضات بين مظاهر المدنية ومظاهر التخلف في مدينة من مدن الوطن العربي أو العالم الثالث عموماً.

وكما هو واضح فإن هذا الاتجاه الاخير يبدو أكثر رحابة واتساعاً. وأكثر اقتراباً من الحياة عندما تأخذ مسارها الطبيعي من الاستقرار النسبي. وهو أيضاً أكثر صدقاً في التعبير عن الشخصية العربية في الجزائر وأكثر تطلعاً للارتباط بالآفاق العربية على أكثر من مستوى، على نحو ما بيناه مما تكشف عنه هذه النماذج الثلاثة.

سادساً: الهوية القومية في تجربة السينما العربية في سوريا

جاءت التجربة السورية في السينما العربية، تالية للتجربة المصرية، سواء من ناحية التاريخ، أم من ناحية كمية الانتاج. ذلك أن أول انتاجها «المتهم البريء» اخراج أيوب بدري ظهر عام ١٩٢٨ بعد عام واحد من ظهور فيلم «ليلى» المصري. ويبلغ حجم هذه التجربة من الافلام حوالى مائة فيلم.

ويرجع الفارق الشاسع في كمية الانتاج بين سوريا ومصر بنسبة ١ : ٢٠ إلى شدة ضآلة حجم الانتاج في بداياته، حيث لم يتجاوز ثلاثة أفلام حتى عام ١٩٤٦ وهو عام حصول سوريا على الاستقلال[٥٤]، ولم يرتفع هذا الرقم إلى أكثر من سبعة أفلام فقط حتى أواخر عام ١٩٦٣ عندما بدأ القطاع العام[٥٥].

ورغم أن انتاج القطاع العام الروائي، تأخر ظهوره حتى عام ١٩٦٨، إلا أن انتاج القطاع الخاص كان قد بدأ تدفقه ابتداء من عام ١٩٦٤ مباشرة، وحتى عام ١٩٧٨ كان قد وصل بانتاجه كمياً إلى ٧٦ فيلماً.

وانتج القطاع العام خلال هذه الفترة ما يقرب من ٢٠ فيلمًا، مما يجعل من هذه المرحلة البداية الحقيقية لوجود سينما في سوريا. حيث إن الافلام السبعة السابقة التي تم انتاجها خلال ربع قرن ـ وليس منها ما يكتسب أهمية خاصة ـ لا تمثل في الواقع وجوداً حقيقياً لظاهرة انتاج سينمائية.

---

(٥٤) فريد، دليل السينما العربية، ص ٣٦.
(٥٥) جان الكسان، السينما السورية في خمسين عاماً (دمشق، ١٩٧٨)، ص ٨.

١ ـ التوجه العربي

والحق أن السينما في سوريا ـ مثل أي سينما في المشرق العربي بخاصة ـ كانت تتحسس طريقها منذ البداية نحو التعبير عن هويتها العربية من خلال التعاون مع البلاد العربية الأخرى، وفي مقدمتها مصر لسابق خبرتها في هذا المجال.

وقد عبر عن هذا التوجه العربي للسينما في سوريا عن وجوده مع أولى خطواتها كما في «ليلى العامرية» عام ١٩٤٧ الذي أخرجه المخرج المصري نيازي مصطفى وكان انتاجاً سورياً لبنانياً مشتركاً تم تصويره في استديوهات مصر. والممثلون من مصر وسوريا ولبنان[٥٦]. كما أشار الاعلان عن فيلم «نور وظلام» عام ١٩٤٨ بأن ممثليه «نخبة من اشهر نجوم وكواكب سوريا ولبنان»[٥٧].

ومع طفرة الانتاج السينمائي في النصف الثاني من الستينات وحتى أواخر السبعينات ساهم السينمائيون المصريون ـ وعدد من السوريين ـ بتدعيم هذا الكيان السينمائي حيث قام أكثر من عشرة من المخرجين المصريين بإخراج القسم الأكبر من أفلام القطاع الخاص، ولعب فيها أدوار البطولة أكثر من عشرين ممثلاً وممثلة من مصر[٥٨] مما عمل على بث الحياة في هذا المجال.

وإن كان من النقاد من ينكر قيمة هذه المساهمة بسبب هبوط المستوى الفني لمعظم هذه الاعمال التي تمت من خلال القطاع الخاص، فإن التعاون العربي قد أثمر ـ داخل القطاع العام في سوريا ـ أهم فيلمين عن القضية الفلسطينية في السينما العربية عموماً وهما «المخدعون» اخراج توفيق صالح (من مصر) و «كفرقاسم» اخراج برهان علوية (من لبنان) مما يؤكد قيمة هذا التعاون ويجسم حقيقته اذا ما توافرت الشروط الصحية لوجوده.

كما استطاع القطاع الخاص انتاج واحد من أفضل الافلام القومية على مختلف المستويات الفكرية والفنية والجاذبية الشعبية للجماهير العربية ، وأعني به فيلم «الحدود» مما يدعونا الى التحفظ في أحكامنا فيما يتعلق بالقطاع الخاص أو العام.

٢ ـ الاتجاهات الأساسية

وإلى جانب هذه الافلام الثلاثة التي نتناولها تفصيلاً ـ فيما بعد ـ نجد عدداً آخر من

---

(٥٦) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ١٣٧.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٥٨) الكسان، السينما السورية في خمسين عاماً، ص ١٦٦، وأنظر أيضاً: أسماء المخرجين والممثلين، (١٩٧٣)، ص ١٧٢.

الافـلام التي تتميز بجـدية المعـالجـة في التعـرف على الانسان العربي في سوريا وقضاياه الاساسية مما يربطها بقوة بموضوع التعبير عن الهوية القومية العربية.

ويمكن حصر هذه الافـلام في ثلاثـة مستـويات، يتعلق أولها بالتعبير عن الواقع الاجتماعي، ويعبر الثاني عن القضية الفلسطينية، بينما يختص المستوى الثالث بالتعبير عن القضية القومية في جوهرها العام.

أ ـ أفلام الواقع الاجتماعي[٥٩]

ويمثلهـا أول الأفـلام الـروائية الـطويلة من انتاج القطاع العام وهو فيلم «سائق الشاحنة» عام ١٩٦٨، وإن كان من اخراج المخرج اليوغوسلافي بوشكو بوفوتشنيتش. يتناول الفيلم الصراع بين سائقي الشاحنات وأرباب العمل حول زيادة الاجر، وينتهي لصالح السائقين المظلومين بسبب تضامنهم. وكما هو واضح «لا تتميز القصة بكثير من الجدة إذا ما قورنت بما حققته السينما التقدمية في كل مكان، غير أنها في مسار سينما ناشئة تظل تمثل علامة مهمة على الطريق»[٦٠].

وإذا كان هذا الفيلم يكشف عن جانب من الصراع الطبقي في المدينة. فالصراع الطبقي في الريف يمثله الفيلمان التاليان:

(١) «الفهد» / نبيل المالح عام ١٩٧٢: ويقدم قصة فلاح ينتزع الاقطاع أرضه منه ويعرضه للتعذيب والسجن، فيهرب الفلاح ويتحول الى متمرد يدخل في صراع دام مع الدرك وعصابات الاقطاع.

حاول الفيلم الحفـاظ على التـزاوج بين الاسلوب والمضمـون بنـوع من العفـوية التسجيلية.. وقد نال جائزة لجنة التحكيم في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب عام ١٩٧٢ (مـع فيلم «وشمـة» المغربي). وجائزة تقديرية من مهرجان لوكارنو عام ١٩٧٢. وجائزة تقديرية من مهرجان كارلو فيفاري عام ١٩٧٢[٦١].

(٢) «العـار» عام ١٩٧٤: ثلاثية من اخـراج بشـير صافية، وديع يوسف، بلال الصابوني. عن ثلاث قصص للكاتب فاتح المدرس. يقدم كل منها وجهاً من وجوه انتهاك الاقطاعيين واغتصابهم لحقوق الفلاح واهدار كرامته وحياته بصورة بشعة.

---

(٥٩) اعتمدت في تحليل مضمون أفلام هذه المجموعة عامة على ما جاء بعرضها في: الكسـان، السينما السـورية في خمسين عاماً.

(٦٠) صلاح ذهني، سينما... سينما (دمشق، ١٩٧٩)، ص ١٦.

(٦١) الكسـان، المصدر نفسه، ص ٦٧.

وخارج نطاق التناول المباشر للصراع الطبقي نجد من أفلام هذه المجموعة ما يعتمد على تحليل المجتمع والكشف عن الصراعات بين القيم الاجتماعية المختلفة مثل:

(١) «اليازرلي» / قيس الزبيدي عام ١٩٧٤: عن قصة «على الأكياس» للكاتب حنا مينة. يرصد الفيلم شريحة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي من خلال قصة طفل يخوض عالم الرجال وهو في سن المراهقة، تختلط فيه الاحداث الواقعة وما يدور في ذهنه المراهق من تصورات خيالية.

يقول المخرج «كنت أطمح إلى تحويل العمل إلى فيلم تجريبي، وإلى تحقيق اضافة جديدة للسينما العربية الجادة»[٦٢]. غير أن هذا الطموح - كما يبدو - قد أغرق الفيلم في قدر من الغموض مما أفقده كثيراً من قدرته على التواصل مع المشاهد العربي.

(٢) «حبيبتي يا حب القوت» / مروان حداد عام ١٩٧٨: عن شاب يحقق بعض الانجازات في القرية مما يعبر عن قيمه الايجابية لكنه عندما ينتقل إلى المدينة، ينجح التجار الذين يرتبط عمله بهم في احتوائه.. مما يسعى الفيلم إلى تأكيده ليس هو سقوط هذا الشاب بمقدار ما يسعى لكشف أسباب هذا السقوط ومحاولة تحليلها[٦٣].

(٣) «بقايا صور» / نبيل المالح: عن قصة للكاتب حنا مينة. أسرة تحمل رغبة فردية للعيش بشكل أفضل. لكنها تجري وراء سراب يخلقه واقع اجتماعي وسياسي معين[٦٤].

وعن تغييرات القيم الاجتماعية على أثر نكسة عام ١٩٦٧ نجد الفيلمين التاليين:

(١) «الاتجاه المعاكس» / مروان حداد عام ١٩٧٥: ويمثل محاولة لرصد وتحليل المعاناة اليومية لمجموعة من الشباب، من انتماءات اجتماعية وطبقية مختلفة في فترة ما بعد النكسة.. وينتهي إلى تأكيد النموذج الايجابي الذي يختار الكفاح المسلح لرد العدوان وتحرير الأرض المغتصبة..

(٢) «الاحمر والابيض والاسود» / بشير صافية عام ١٩٧٧: يرصد الفيلم صوراً من المجتمع بين حربي ١٩٦٧ / ١٩٧٣ وكيف انقلبت المفاهيم لدى قطاعات اجتماعية مختلفة. وذلك من خلال قصة مجموعة من الاطفال ينزحون عن أرضهم التي اقتلعهم منها الاحتلال الصهيوني، لكنهم لا يلبثون ان يقعوا في أسر بيت «أبي حمدي» واستغلاله الجشع.

وعن الانتماء الاجتماعي نجد الفيلمين التاليين:

---

(٦٢) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ١٥٩.
(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٦٢.
(٦٤) المصدر نفسه.

(۱) «وجه آخر للحب» / محمد شاهين عام ۱۹۷۳ : ويعبر عن قضية الانتماء من خلال قصة طبيب شاب يغامر بترك بلده مستجيباً لنداء طموحه وغرامه لكنه يكتشف سراب الحلم، ويقرر العودة الى بلده ليبدأ من جديد.

(۲) «القلعة الخامسة» / بلال الصابوني عام ۱۹۷۸ : يتعرض الفيلم للصراع بين الشعب والسلطة التي تحكم بوسائل قمعية، وذلك من خلال قصة شاب يتم اعتقاله خطأ بسبب تشابه في الاسماء. ويؤدي هذا الاعتقال الى اكتشاف الشاب لطريقه الى الانتماء الذي يتحول اليه تدريجياً في جانب الشعب ضد هذه السلطة الغاشمة.

ب ـ أفلام القضية الفلسطينية :

قدمت التجربة السورية مجموعة من الافلام عن القضية الفلسطينية تضمنت فيما بينها أفضل ما قدمته السينما العربية عموماً عن هذه القضية. وهي من الناحية العددية تحتل نسبة واضحة داخل هذه التجربة مما يعبر عن مدى الاهتمام بها على نحو خاص لا نجده في التجارب العربية الأخرى. وإن كان من بين هذه الافلام ما أفسدته الأطماع التجارية كالعادة، مما أفقده قيمته بل جعل منه ـ أحياناً ـ سلاحاً مضاداً. ومنها ما أصابه التشويش وضعف التنفيذ مما أفرغه من المضمون، ومنها ما أفسدته الاهتمامات الشكلية فصار غريباً وفقد القدرة على التواصل.

ونضرب مثلا على هذه النماذج السلبية فيلم «۳ عمليات داخل فلسطين» اخراج محمد صالح الكيالي عام ۱۹٦۹، الذي يقدم ثلاث قصص منفصلة لعمليات فدائية، زعم المخرج انه قصد بها الرد على تشويه العدو لصورة الفدائيين في أحد أفلامه. ولكن ما حدث هو أن الفيلم أظهر الفدائيين بشكل ساذج ومشوه وخطير.. حتى إن جميع النقاد العرب الذين شاهدوه طالبوا بمنع عرضه[٦٥].

ورغم أن فيلم «السكين» اخراج خالد حمادة عام ۱۹۷۱ أعد عن قصة «ماذا تبقى لكم» للكاتب المناضل الفلسطيني غسان كنفاني، إلا أن تطور الاحداث تعوزه التبريرات كما أن الاغـراق في الرمزيات والتكوينات الشكلية للصورة، واستخدام المشاهد الجنسية بإسراف، والنهاية المفتعلة التي يقضي فيها البطل على الدورية الاسرائيلية ويفر بسيارتهم الى الحدود، علاوة على تنفيذها السيىء. .كل ذلك وغيره[٦٦].. لم يبق للفيلم شيئاً من الوعي بالقضية.. وعندما عرض الفيلم على الجمهور قوبل بما يستحقه من مقابلة غير كريمة[٦٧].

---

(٦٥) حسان أبو غنيمة، فلسطين والعين السينمائية، ص ١٤٢ ـ ١٤٣.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٥٢ ـ ١٥٤.

(٦٧) أنظر: ذهني، سينما... سينما، الهامش ص ١٨.

أما الافلام التي تستحق التنويه من هذه المجموعة فنضرب عليها مثلا الفيلمين التاليين:

(١) «رجال تحت الشمس» عام ١٩٧٠: ويتكون من ثلاثة أجزاء يشكل كل منها فيلماً قصيراً. أولها: «المخاض» / نبيل المالح. عن رجل يهرب بزوجته الحامل من العدوان الصهيوني على قريته. وتلد الزوجة أثناء المطاردة وتموت. فيواصل الأب تسلله بالمولود الجديد حتى يجتاز أسلاكاً شائكة وتمتد يد تساعده على النهوض وتلتقط منه الطفل وهي يد أحد الرجال لدورية من المقاومة.. ويسير الجميع معاً نحو الأفق.

محاولة فيها قدر من الجرأة والطرافة بالاعتماد على الصورة وحدها دون حوار، غير أن الفيلم يفتقر الى الاقناع الدرامي كما أن اللجوء إلى اقحام الأطر الجمالية وبخاصة للشمس أدى إلى تشتيت الانفعال.

ويحكي الجزء الثاني: «اللقاء» / مروان المؤذن، قصة اللقاء بين فدائي وفتاة نرويجية جاءت الارض المحتلة لزيارة والدها الذي يعمل في الآثار. حيث كان الفدائي يختبىء في السيارة التي تقلها. وعندما تنبه السائق لوجوده اضطر أن يصرعه برصاصة ويأخذ الفتاة معه ليختبىء في القرية لدى سيدة عجوز ثم راعي كنيسة. ولا يتركها إلا بعد أن يؤمن طريق عودتها.

وخلال هذا اللقاء يدور الحوار بين الفدائي الذي يلجأ إلى العنف دفاعاً عن النفس وحقهم في بلدهم، والفتاة التي ترفض العنف وتتهمه بالارهاب، حتى تفاجأ بعدوان اسرائيلي وحشي على القرية. وتنكيل بالنساء والشيوخ والأطفال ومنهم المرأة العجوز التي عرفتها والقسيس. وفي النهاية ينسفون القرية، مما يصيبها بالفزع والدهشة والتساؤل ونقرأ في نظرتها أنها أدركت ما كان يقوله الفدائي.

فكرة مناسبة لفيلم قصير واضح الهدف، سهل التوصيل، مع عرض فني متمكن لا تنقصه الشاعرية التي تأتي في موضعها. وقد فاز الفيلم بجائزة الفيلم الروائي القصير لمهرجان دمشق الأول لسينما الشباب ١٩٧٢.

ويعالج الجزء الثالث: «الميلاد» / محمد شاهين، قصة شاب خجول متردد يرتدي ثوب الشجاعة أمام تلاميذه يعرض عليه القيام بمهمة فدائية بدل أخيه فيوافق رغم تردده. وبالفعل يقوم بها رغم ما انتابه من خوف. لكنه كان يتخيل تلاميذه وزوجته الذين ينتظرونه فيتصرف ببطولة كما يتوقعون.

فكرة طريفة لكن الفيلم مليء بالتصورات الذاتية والاسترجاعات مما يربك المشاهد.

وهكذا نجد أن الجزء الأول وقع في الشكلية الصورية والأخير وقع في الشكلية

السردية بينما الجزء الأوسط كان أكثرها توفيقاً في عرض مضمونه، وإن اشتركت الأجزاء الثلاثة معاً في جدية المحاولة لتقديم أفكار ومعالجات جديدة. «وقد حصل الفيلم على الجائزة الثانية لمهرجان قرطاج ١٩٧٠»[٦٨].

(٢) «الأبطال يولدون مرتين» / صلاح ذهني عام ١٩٧٦: عن الاحتلال الصهيوني في فلسطين ومقاومة الشعب الفلسطيني من خلال وجهة نظر طفل.

يقول المخرج: «همي الأساسي أن أضع فيلماً يصل الى الجماهير في بلادي. ومع احترامي للجان التحكيم في المهرجانات فإنني حين كنت أعمل في الفيلم لم أكن أفكر قط بارضائها، وقد نجح الفيلم بالفعل في استقطاب الرواد»[٦٩]. ومن هذه الناحية يستمد الفيلم أهميته باعتباره فيلماً جاداً وجماهيرياً معاً.

أما أهم وأنضج ما أنتجته التجربة السورية من أفلام عن القضية الفلسطينية فيتمثل في الفيلمين التاليين:

(١) «المخدوعون»/ توفيق صالح عام ١٩٧٢: أول الأفلام التي تناولت بوعي عميق، ونظرة شاملة، في عرض فني لا ينقصه الوضوح ـ نسبياً ـ وبعيداً عن أي محاولات تجارية أو افتعالات شكلية. حصل على عدد من الجوائز العالمية تقديراً لقيمته التي لا زال يحتفظ بها حتى الآن. فالنظرة الموضوعية التي اتسم بها في بحثه لجوانب القضية، والكشف عن الأسباب والنتائج وطرح الأسئلة الجوهرية عن المشكلة.. كل ذلك يجعل من الفيلم ـ إضافة إلى قيمته التاريخية ـ قيمة حية حتى الآن، قادرة على اثارة وعي الانسان العربي لذاته وقضيته المصيرية، وذلك من خلال قصة ثلاثة من الفلسطينيين يمثلون ثلاثة أجيال متتالية، يبحث كل منهم عن مخرج يخلصه من أزمته المعاشية بعد عشر سنوات من نكبة عام ١٩٤٨ حيث تدور الأحداث عام ١٩٥٨.

نتعرف على الثلاثة في البصرة التي جاءوا اليها بحثاً عن وسيلة تمكنهم من الهرب الى الكويت. وهم: أبوقيس: أكبرهم، في الاربعينات. يحلم بأن يعود من الكويت بما يكفي لشراء مزرعة زيتون وداراً لها سقف متين؛ أسعد: أوسطهم، جاء هارباً من السلطة الأردنية التي تطارده بتهمة التآمر ضد العرش الشريف، لأنه تظاهر ضد السلطة؛ مروان: أصغرهم، تخلى أخوه الأكبر ـ الذي يعمل في الكويت ـ عن مساعدة الأسرة بعد زواجه، ثم تخلى أبوه عنها أيضاً، وتزوج من امرأة بساق خشبية ليضمن الحياة معها في البيت الذي تملكه من ثلاث غرف وسقف اسمنتي. وكان على مروان أن يتحمل مسؤوليته نحو أمه وأخوته الصغار. فقرر أن يذهب الى الكويت بحثاً عن فرصة للعمل.

---

(٦٨) الكسان، السينما السورية في خمسين عاماً، ص ٦٤.

(٦٩) الكسان، السينما في الوطن العربي، ص ١٥٧.

وفي البصرة يلتقون بأبي الخيزران: شخصية فلسطينية رابعة يعمل سائقاً لدى أحد أثرياء الكويت. يتم الاتفاق معه على تهريبهم، بالاختباء داخل فنطاس السيارة ـ التي يقودها ـ عند نقطتي الحدود العراقية والكويتية. وينجح في انهاء اجراءات الجمرك العراقي بسرعة ويعود اليهم ليبعد بالسيارة عن نقطة الحدود ويخرجهم من الفنطاس قبل أن يختنقوا داخله وتحرقهم حرارته. لكنه في المحاولة الثانية والأخيرة يفشل في العودة اليهم في الوقت المناسب فيموتون داخل الفنطاس.

يكشف الفيلم في بدايته ـ من خلال ذكريات شخصياته ـ عن وحشية العدوان الصهيوني وكيف تم تحويل أهل البلد الى لاجئين في معسكرات الاغاثة. ومن خلال تفاصيل دقيقة للحياة اليومية، يبين مدى المعاناة الاجتماعية والاقتصادية التي تعتصر الفلسطينيين، وأثر الضيق الاقتصادي على تصرفات الناس، حتى يتخلى الأب عن بنيه.

ويسخر الفيلم على لسان أحدهم من الحكام العرب الذي لا يملكون «غير الحكي» ويحملهم مسؤولية ضياع فلسطين، بينما نرى في صور فوتوغرافية مؤتمر الملوك والحكام العرب ابان الكارثة.

ويركز الفيلم على اللوحة الموجودة في قاعة اجتماعات الجامعة العربية ﴿واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا﴾، فيفضح بسخرية أولئك الذين اعتصموا طويلاً ولا يزالون بمصالحهم على حساب القضية والشعب. . وهذا الفضح الساخر إذ يصل الى المتفرج فإنه يرسم أمامه امكانية النظر ـ بشمولية أكثر وأبعد ـ الى المحتوى السياسي العام للفيلم[٧٠].

ويشير الفيلم الى المقاومة الفلسطينية المسلحة التي أجهضت من خلال التعرض للأستاذ سليم المدرس الذي استشهد في معركة مع الصهاينة. وسائق السيارة أبو الخيزران الذي فقد رجولته في عملية جراحية على اثر اصابته في احدى المعارك أيضاً. ومن النقاد من يشير الى أن هذه الشخصية التي قادت الشخصيات الثلاث الى الموت، ترمز بعمقها الى عقم القيادة العربية التي تقودنا للمصير نفسه[٧١].

وهكذا يحيط الفيلم ببعض الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية الجوهرية المتعلقة بالقضية ويربط بينها وبين الوضع العربي ابان النكبة وبعدها، مع الكشف عن تمزقات الهوية القومية، وما يؤدي اليه عدم الوعي بالقضية من نتائج مدمرة على مستوى الفرد والمجتمع معاً. وينسف بنهايته الحادة المؤلمة كل الحلول الفردية. وهو إذ يتهم الأنظمة

---

(٧٠) سعيد مراد، حوار مع السينما (دمشق، ١٩٧٧).
(٧١) المصدر نفسه.

الرجعية السابقة بضياع فلسطين، فإنه يحمل الأنظمة الحالية مسؤولية اختناق الفلسطينيين حتى الموت.

ويمثل مشهد أبي الخيزران، وهو يحاول انهاء اجراءاته داخل جمرك الكويت، ذروة الفيلم الفنية في تعبيره الساخر عن المأساة. وذلك بما يحمله من ايحاءات. فالموظفون المنعمون داخل المكاتب المكيفة وسط الصحراء يتلهون بأبي الخيزران ويصرون على أن يحكي لهم عن مغامراته النسائية الشائعة في البصرة، بينما المسجونون داخل الفنطاس يدقون على جدرانه يطلبون النجدة، لكن لا أحد يسمعهم. وأصوات أجهزة التكييف المنتشرة على الحوائط تطغى على صوت استغاثتهم.

وعندما يلقي أبو الخيزران بجثثهم على كومة الزبالة نجد يد أبي قيس وقد ارتفعت متصلبة وكأنها تقبض على شعلة لا وجود لها، أو تطلب النجدة، أو تصنع بانحنائها علامة استفهام كبيرة، وربما تشير بتكور اصابعها في شكل دائرة الى نكسة ٥ حزيران/يونيو. انها نهاية غنية بالايحاءات بقدر ما هي مثيرة للاستفزاز.

وتأتي هذه النهاية للجثث فوق كومة الزبالة، أقسى تعليق ممكن على احدى اللوحات التي ظهرت في بداية الفيلم ﴿وكنتم خير أمة أخرجت للناس﴾.

والفيلم اذ يحمل رؤية المناضل الفلسطيني غسان كنفاني الذي أعد الفيلم عن قصته «رجال تحت الشمس»، فهو يتخذ من أبيات الشاعر الفلسطيني محمود درويش مدخلاً الى أحداثه حيث يبدأ بها الفيلم.

وأبي قال مرة
الذي ماله وطن
ماله في الثرى ضريح
ونهاني عن السفر

ولا شك أن الفيلم من بدايته بهذه الأبيات حتى نهايته باليد المتسائلة، يؤكد أن حل المشكلة يقتضي مواجهتها لا الهرب منها.

(٢) «كفر قاسم»/ برهان علوية عام ١٩٧٤:

أفضل ما قدمته السينما العربية حتى الآن عن القضية الفلسطينية وعلاقتها بالهوية القومية.

يعتمد الفيلم على وقائع حقيقية لمذبحة كفر قاسم التي دبرتها العسكرية الاسرائيلية ضد أبناء هذه القرية في ٢٨ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦ لتهديد باقي المواطنين العرب تمهيداً للعدوان الثلاثي على مصر الذي تم بالفعل صباح اليوم الثاني

للمذبحة. غير أن الفيلم كأي عمل فني ناضج لا يقتصر على تسجيل الحدث. وان كان للتسجيل في حد ذاته أهميته، ولكنه يتجاوزه الى تحليل العلاقات والصراعات والعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تتحكم أو تؤثر في مسار الأحداث بالسلب أو الايجاب على مستوى القرية وعلى مستوى المنطقة كلها (العرب واسرائيل) وهو من خلال هذا يكشف عن جوانب عددة وجوهرية من أبعاد الهوية العربية والمشكلة الفلسطينية، والقضية القومية عامة، وعلاقة كل هذه المستويات ببعضها. وذلك من خلال بناء فني محكم.

يتجاوز فيلم «كفر قاسم» فيلم «المخدوعون» بقوة تأثيره الدرامي وقدر أكبر من الوضوح والمباشرة (الفنية) والجرأة في تناول بعض القضايا الأكثر حساسية، وأكثر التصاقاً بحياتنا اليومية.

ان أهم ما يميز هذا الفيلم - في رأيي - أنه استطاع أن يرتفع بمعالجة المشكلة الفلسطينية باعتبارها مشكلة قومية، وليست مجرد مشكلة لمجموعة من الأخوة تنحصر مسؤوليتنا في التضامن معهم، ونلوم أنفسنا على عدم تضامننا معهم بقدر كاف، أو نغضب على حكامنا الذين أهدروها. . فهم خونة أو متخاذلون. ولكن نظل في كل الأحوال - داخل هذه النظرة - خارج المشكلة بالفعل، حيث نتصور أننا في مأمن من نيرانها وان كان يصيبنا بعض آثارها الجانبية. كأن العدوان يقع على بلد صديق ولكن مع قدر أكبر من الأهمية. والمطلوب هو الاختلاف في نوع الاحساس بالقضية لا درجته والاختلاف في الفهم وتفسير الأمور. وهو ما يقدمه «كفر قاسم» بالكشف الحقيقي المقنع عن العلاقة العضوية بين هذه المسألة وقضية وجودنا كله كعرب. . أن نكون أو لا نكون.

فالوجود الصهيوني العنصري بطبيعته - كما يجسمه الفيلم - يضع الانسان العربي في كل المنطقة أمام مصيره هو نفسه. وينفي تماماً أن يكون هناك مصير للفلسطينيين وآخر مخفف أو أفضل لباقي العرب. والمسألة ليست أكثر من مجرد وقت. . ويأتي الدور وفقاً لمخطط زمني طويل أو قصير. وهذا ما يمكن للمشاهد أن يستخرجه بسهولة من الفيلم.

يبدأ الفيلم بالمحاكمة الصورية التي أقامتها اسرائيل للجنرال السفاح الذي قام بعملية مذبحة كفرقاسم، وكانت المحاكمة في الواقع بعد عامين من المذبحة. وجاءت بسبب ضغط الرأي العام العالمي الذي أثارته الحادثة. وتكشف تفاصيل المحاكمة وما انتهت اليه عن الخدعة التمثيلية التي تقدمها اسرائيل لتضليل الرأي العام العالمي حيث لا عقاب حقيقياً للسفاح.

وتأتي أحداث الفيلم بعد ذلك لتكشف أكثر عن الحقائق وتجسم المأساة بروح موضوعية صارمة بعيدة عن أي تأثير ميلودرامي، مما يضيف عليها سمة الاقناع بقوة.

الحياة اليومية للقرية. . المقهى والمدرسة وبائع الحلوى وراعي الغنم والبيوت والحواري والمزارع. . ودعوة للتجمع من الشباب والرجال بالمقهى للاستماع الى خطاب عبد الناصر. (لاحظ الطابع الشعبي المحلي للموسيقى التي أعدها وليد غلمية وأهميته في تحديد هوية المكان والانسان).

في القهوة يجتمع الرجال في انتظار الخطاب. الراديو يذيع أغنية وطنية ترتبط بمؤتمر باندونغ والمد الثوري لحركة عدم الانحياز. وقبل الخطاب يتلو المقرىء من القرآن ﴿اقتربت الساعة وانشق القمر﴾. اختيار موح يرهص بالكارثة القادمة. على خلاف الاحساس الظاهر بنشوة النصر.

هتافات الشباب في القاهرة، تصل الى الشباب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة «فلسطين أرض العروبة». ويأتي خطاب عبد الناصر. الناقد صلاح ذهني يرى أن الخطاب جاء طويلاً في الفيلم أكثر من اللازم[٧٢]. لكن تحليل فقرات الخطاب تؤكد أهميته. وذلك فضلاً عن دوره المحوري بالنسبة لبقية الأحداث التالية.

عبد الناصر في خطابه يهاجم حلف الاطلسي وأمريكا. . يفخر بزحف القومية العربية، يشيد بثورة الجزائر ويسخر من القوات التي أعدوها لمواجهة الاتحاد السوفياتي ثم حملوها الى الجزائر فمنيت بالخيبة. ويتكلم عن حقوق الشعب الفلسطيني ويعلن عن حصوله على السلاح من روسيا. يقول ان هوية السلاح بمن يستخدمه لا بمصدر انتاجه. فهو سلاح عربي عندما يصبح في يد عربية. وذلك قبل أن ينتقل الى أهم فقرات الخطاب وأخطرها وهو قرار تأميم شركة قناة السويس.

الناصريون من شباب القرية في المقهى يستسلمون لمشاعرهم العاطفية نحو عبد الناصر المنقذ، يقول أحدهم: أبو خالد عمل كل شيء. . ليس علينا الا أن نغمض عين ونفتح عين فنجدها محررة. . ويعبر آخر عن حلم «الضربة الثانية فلسطين».

والشيوعيون متحفظون، وفي اجتماعهم الخاص تحت صورة كارل ماركس ينتقد أحدهم موقفهم من الدعوة للوفاق مع العمال الصهاينة (بناء على نظرتهم في تفسير الصراع على أساس طبقي)، ويدعوهم الى حركة التضامن العربي (بناء على تفسير الصراع على أساس قومي).

والفيلم اذ يفضح من خلاله هذه المواقف سلبية موقف الناصريين وقصور نظرة الشيوعيين يؤرخ لمرحلة ويكشف عن سلبيات تجربة أثبتت خطأها ممارسات الصراع

---

(٧٢) ذهني، سينما. . . سينما، ص ٢٥٦.

التالية. غير أن المسألة ليست تاريخاً لمرحلة سابقة فرضت الأحداث التالية لها تغيير المواقف والفهم. ولكنها تأتي لاستيعاب هذه التجربة والتحذير من سلبياتها فضلاً عن الكشف عن بعض الأسباب الداخلية للمأساة العامة، التي لم يجرؤ فيلم سابق على الاقتراب منها.

النساء يستمعن أيضاً الى خطاب عبد الناصر حيث يتجمعن في البيوت، ويستجبن بالزغاريد. وعندما يلتقي الشاب (الشيوعي) في اليوم التالي بفتاته يكلمها عن هموم مجتمعه وضيقه بجمود الحزب، وتكلمه هي عن اجراءات الزواج وغيرتها عليه من بنات المدينة!! المخرجة هيتي سرور تأخذ على الفيلم سلبية دور المرأة[٧٣] لكنه الواقع الذي لا يعبر عن سلبية المرأة فقط بقدر ما يعبر أيضاً عن الانفصام القاتل بين الرجل والمرأة في الصورة العامة لمجتمعنا.

مقاول الانفار شخصية رئيسية تكشف عن قطاع أساسي من العملاء في الفيلم كما في الواقع. يرفض العمال الذهاب معه لعدم مساواتهم في الأجور بالعمال الصهاينة. يبرر موقفه بدفع الرشاوي مقابل الحصول على التصاريح. وعندما يحتدم الصراع يقول ساخراً «اللي مش عاجبه يروح يجيب تصاريح من عبد الناصر».

وعن طريق المقاول نتعرف على جانب من شخصية أبو أحمد «صاحب المقهى» المتهاود. حيث يلجأ إليه المقاول للتوسط بينه وبين العمال لقبول الأجر المعروض. فيقوم بالدور ويخضع العمال في النهاية للواقع. وننتقل معه الى المختار الذي يأخذ منه نصيبه من الرشوة. ويربط المقاول بين تذمر العمال وخطاب عبد الناصر. وأمام الحاكم العسكري الاسرائيلي يقف المقاول ليقدم تقريراً عن الاحداث. فيكشف الفيلم عن عمالته كاملاً، وعن مسلسل العلاقات التي تشكل هذه العمالة وتحميها.

ويتعرض الفيلم لأحد برامج الاذاعة الاسرائيلية المشهورة، ليكشف عن تزييف أجهزة الاعلام ويعمق احساسنا بالمأساة التي يعيشها الفلسطيني داخل الحدود أو خارجها، تمر بعثة الاذاعة الاسرائيلية بالقرية لتسجيل احدى حلقات برنامجها «نحن بخير» ويتجمع أهل القرية أمام بيت المختار حيث تنزل البعثة. ينتظر كل منهم دوره ليسجل رسالته الصوتية الى أهله المغتربين. وعند التسجيل لا ينسى أحدهم أن يذكر دائماً «نحن بخير» بينما كل ما نراه لا يدل على أي خير. حتى رسالته نفسها التي تكشف عن تشتت أهله واغترابهم في الأوطان العربية المختلفة أو خارجها تنفي هذا المعنى. ونتعرف على امرأة عجوز بين المنتظرين لتوجيه رسالة الى ابنها الذي حمل بارودة واختفى. زارهم في آخر مرة ليأخذ طعاماً لأصحابه ولم يعد. وهي حزينة لموت الأب أن يراه.

---

(٧٣) رمزي، «حرب السويس في السينما العربية،» ص ٢٧٩.

ويأتي دورها فتهدي ابنها السلام وتخبره «أبوك مات يا أسعد» ثم تجهش في البكاء. وفي الطريق الزراعي حيث يستمع الفلاحون للبرنامج نسمع صوت الأم العجوز، بينما تعلق واحدة: ماذا لو عرفت أن ابنها أسعد قد مات؟!

وقد سبق أن عولجت الفكرة نفسها في فيلم تسجيلي قصير في العراق، بعنوان «نحن بخير» اخراج فيصل الياسري ١٩٦٩. لجأ المخرج الى اختيار بعض هذه الرسائل من واقع البرنامج نفسه، واعتبرها شريط الصوت لفيلمه الذي اقتصر في الصورة على عرض مشاهد من القهر والعدوان الواقع على العرب داخل اسرائيل مما يناقض ما يذيعه البرنامج. ولفت الفيلم الانظار بذكاء فكرته. وحصل على أحدى الجوائز العالمية.

غير أن معالجة الفكرة هنا حول البرنامج نفسه وان اتفقت في هدفها العام مع هدف الفيلم التسجيلي المذكور الا أنها اتخذت شكلاً مختلفاً تماماً في العرض يمثل نسيجاً متآلفاً مع أحداث الفيلم. يعمل على تنميتها ويكشف عن قدر أكبر من أبعادها.

وتتوالى - في الفيلم - صور الضغوط التي يتعرض لها الانسان الفلسطيني بشكل انفرادي فضلاً عن الضغوط العامة الجماعية.

فنرى أحد العملاء سليم افندي الذي يرتدي بذلة بيضاء وطربوشاً على الرأس يهدد أبو أحمد صاحب المقهى في ثوب الناصح بعدم السماح للشباب بالاستماع الى الخطب السياسية عنده. ويدعي سليم أفندي أنه يدافع عنه أمام الحاكم العام، ثم يغريه بتجنيد خطيب ابنته العاطل للعمل مع السلطة الاسرائيلية.

والفلاح العجوز يصله خطاب بالعبرية يخبره باستيلاء وزارة الزراعة على أرضه لأنه تركها بوراً. ونعلم أن وزارة الدفاع قد سبق لها الاستيلاء عليها لدواعي أمنية ومنعوه من دخولها. وهكذا نكتشف الحيلة القانونية التي ابتدعتها السلطة الاسرائيلية للاستيلاء على أرض العرب باسم القانون الذي لا يسمح بترك الأرض الزراعية بورا. ويستولي عليها المستوطنون اليهود من أمريكا ومن كل بلد. ثم يعود الى الأرض أصحابها للعمل فيها بالأجر.

والطفلان اللذان يمسحان أحذية الرجال في المدينة يتعرضان لمطاردة الشرطة.

ويأخذ أحد النقاد على الفيلم[٧٤] الرحلة الطويلة التي يقوم بها الشاب (الشيوعي) الى المدينة ليلوم ابن قريته الذي يعمل في احدى مقاهي المدينة لأنه غيَّر اسمه العربي باسم يهودي، ويدعوه للعودة الى اسمه العربي.

---

(٧٤) ذهني، المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

وبالرغم من أن هذا الهدف وحده يستحق هذه المحاولة، الا أن معنى المشهد كان أكثر اتساعاً. فالشاب يتصور أنه يستطيع أن يحل مشكلة صديقه العامل بالمقهى عن طريق صاحبها لأنه زميل شيوعي مثله، لكنه يفاجأ برد صديقه العربي أن المشكلة ليست في صاحب المقهى الذي يعرف الحقيقة، وقد تم هذا التغيير للاسم بتدبيرهما معاً. وانما المشكلة في الزبائن الذين يرفضون وجود اسم عربي أصلاً. وفي هذه اللحظة ينادي أحد الزبائن «ايلين» فيذهب اليه عبد الله تاركاً صديقه، ليؤكد الفيلم بهذا المشهد فكرته السابقة عن طبيعة هذا الصراع. باعتباره صراع وجود قومي أساساً: أن نكون أو لا نكون أمام هذه الهجمة السرطانية.

وتأتي هذه الحادثة وكل الأحداث السابقة كارهاصات للنهاية المحتومة التي تأتي نتيجة منطقية تماماً لطبيعة هذا الكيان الاسرائيلي الغريب الذي يفرض وجوده بالقوة على أساس من نفي الوجود العربي مادياً ومعنوياً.

والفيلم اذ يتابع بعد ذلك تفاصيل الاعداد للمذبحة ثم عمليات تنفيذها التي تتم بكل برود وجبن يكشف لنا كيف تم تدبيرها من القيادة عن قصد تآمري واضح حيث يصل الأمر بحظر التجول للقرية قبل تنفيذه بنصف ساعة. ويحاصر الجنود مدخل القرية لاستقبال العائدين اليها برصاصهم. دون ارتباط قائد المجموعة بوعده للمختار أن يترك العائدين من خارج القرية يمرون بسلام. وعقب اغتيال كل مجموعة يقدم الفيلم لوحة باسمائهم التي تكشف عن هويتهم العربية حتى يصل عدد الضحايا الى ٤٧ شهيداً.

وعندما يصل خبر المذبحة الى العمدة يلجأ الى مسبحته يتمتم وهو يرتعد «يا لطيف يا لطيف». .

ولكن الفيلم الذي يصل بهذه المأساة الى ذروتها ينتهي بالاصرار على المقاومة التي لا بديل عنها. ولا يأتي ذلك من قبيل الحماس السطحي أو لمجرد بث الأمل ولكن يأتي نتيجة لفهم طبيعة الصراع كما يطرحه الفيلم والذي لا يدع اختياراً غير المقاومة وتتمثل هذه النهاية في رسالة يمليها أحد الجرحى الذين فروا من المذبحة هي أبيات للشاعر محمود درويش. . إنني عدت من الموت لأحيا. . وأغني. . انني مندوب جرح لا يساوم. . علمتني ضربة الجلاد أن أمشي على جرحي، ثم أمشي، ثم أمشي، وأقاوم. .

ثم تدخل الموسيقى ويتكرر المقطع نفسه في نشيد جماعي يتصاعد بانفعال المشاهد.

غير أن الكاميرا، وهي تستعرض الحائط مع صوت النشيد لنقرأ عليها «عاش جمال عبد الناصر» ثم يعقب ذلك مجموعات بين قبور الشهداء. . تثير أكثر من معنى!!

ج ـ الأفلام القومية

لا شك أن أي فيلم عربي يتناول القضية الفلسطينية بعمق، لا بد وأن يكون فيلماً قومياً. وهو ما يبدو واضحاً في الفيلمين السابقين «المخدوعون» و«كفر قاسم»، حيث استطاع كل منهما تجاوز حدود التعبير عن موضوعه الخاص الى التعبير عن الانسان العربي والوضع العربي عموماً.

ولكن ما نعنيه بالأفلام القومية هنا، الأفلام التي تعبر عن القضية القومية والهوية القومية في جوهرها. وهي لا تستمد أحداثها من الواقع المعاش، وإن كانت تحيلنا اليه بقوة، على نحو ما نجده في فيلم «المغامرة» اخراج محمد شاهين عام ١٩٧٤.

الفيلم مأخوذ عن مسرحية «رأس المملوك جابر» تأليف سعد الله ونوس. ومن ثم يستلهم التاريخ العربي محاولاً اعطاء بعض التفسيرات والاسقاطات المعاصرة من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره. وقد حاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته.. غير أن الفيلم ينتهي بفشل الانتهازية وانتصار الشعب الذي يتصدى وحده لجند الأعداء وينتصر عليهم[٧٥].

أما النموذج الثاني والأخير، فيمثل محاولة فريدة من الابداع الفيلمي في التعبير عن الهوية العربية ومشكلتنا القومية بأسلوب ضاحك لا يخلو من السخرية المريرة. وهو ما نحاول تحليله للكشف عن بعض أعماقه الفكرية والفنية على النحو التالي:

(١) الحدود/ دريد لحام ١٩٨٤: المشكلة التي يتناولها الفيلم ويشير اليها عنوانه هي مشكلة الحدود التي تمزق الوطن العربي وتحوله الى وحدات أصغر. ولكن المشكلة الأكبر وراءها هي مشكلة الانفصام الحاد في الشخصية العربية التي تتمثل في التناقض بين ما نقوله وما نفعله أو بين ما نظهره وما نبطنه، أو بين ما نرفعه من شعارات وما نقوم به من ممارسات.

وتظهر هذه المشكلة الأكبر في الحدود حيث نرفع شعار وطن عربي واحد، بينما تسير معظم ممارساتنا السياسية والاقتصادية والادارية.. في الاتجاه المعاكس. وكذلك الحال بالنسبة للعديد من مظاهر حياتنا سواء على مستوى الفرد أم مستوى الجماعة أم مستوى الدولة. وهذه هي المصيبة الحقيقية التي يكشف عنها الفيلم ويوجه اليها سهامه. وينجح الفيلم في توظيف مشكلة الحدود في الكشف عن أبعاد هذه المشكلة الأكبر على مختلف مستوياتها. ويحقق ذلك بمهارة نادرة في أسلوب فكاهي بارع يتراوح بين الحلم والكابوس.

والنقاد الذين توقفوا عند حدود عنوان الفيلم وحاولوا تفسيره دون أن يتنبهوا لهذه

---

(٧٥) الكسان، السينما السورية في خمسين عاماً، ص ٧٧ ـ ٧٨.

المشكلة الأكبر التي تنعكس على «الحدود» كما تنعكس على غيرها، وتجمع بين أحداث الفيلم، غاب عنهم الرابطة الفكرية والدرامية المتينة بين هذه الأحداث أو تصوروا بعضها مقحمًا.

تبدأ مشكلة عبد الودود، وهو في طريقه للسياحة متنقلاً بسيارته القديمة الصفراء من بلد عربي الى آخر، عندما يفقد جواز السفر بين نقطتي حدود البلدين، بعد أن خرج من حدود أحدهما في طريقه لدخول حدود الآخر. وعندما ييأس من العثور عليه يستمد الأمل من أحد الشعارات المرفوعة. فهو يتصور كما يقول: «بلد عربي واحد ما بده جواز». لكن الواقع يصدمه عند أول مواجهة مع ضابط نقطة الحدود. وتبدأ رحلته مع الانفصام.

يفشل عبد الودود في اقناع الضابط بشعارات الوحدة العربية ليمر دون جواز سفر فهو لا يعمل بالشعارات ـ طبعاً ـ وانما يعمل بلوائح وقوانين بلده. ويتم الاتفاق بينهما في النهاية على أن يسمح له بالمرور إذا قدم ما يثبت مروره بالنقطة السابقة. ويفرح عبد الودود عندما يذهب الى النقطة السابقة ويجد اسمه في دفاترها. والضابط يقابله برقة بالغة مثل سابقه إضافة الى ما يبرهن على كرمه العربي بدعوته المتكررة بين كل مقطع وآخر «تشرب شاي»، لكن الدعوة ـ كما هو واضح ـ تنحصر في حدود الكلام فقط. ويرفض الضابط طلب عبد الودود بمنحه ما يثبت مروره بالنقطة بناء على ما هو في دفاتره، لأنه يبقى على عبد الودود أن يثبت له انه عبد الودود وليس شخصاً آخر. . وهكذا يصبح عبد الودود دون هوية . . محصوراً بين نقطتي حدود.

وأمام هذا الحصار لا يجد عبد الودود غير اللجوء الى وسائل غير مشروعة للخروج من هذا المأزق. لكنه يفشل في كل مرة، فيقبض عليه عندما يحاول التسلل عن طريق الجبل. ويخرجه المفتش من بين الطلبة الذين اندس بينهم يشاركهم في تقديم أغنية فرانكو ـ آراب طريفة. حتى المسجونين الذين يشاركهم تقطيع الحجارة على أمل ترحيله معهم آخر النهار، يمنعه الحارس الذي يجمعهم في سيارة السجن بالاسم. وليس له اسم بينهم. ويكشف أحد الكلاب البوليسية عن مخبئه داخل احدى حقائب السيارات الخلفية، المارة بالحدود، وعندما يختبيء تحت جلد خروف ويمشي على أربع بين قطيع الغنم ويصدر صوت «مأمأة» مثلهم، يفاجأ بالقطيع يتركه والراعي يعترضه بمسدسه.

ويقرر عبد الودود الاقامة بين حدود البلدين فيبني كوخاً، مستعيناً ببعض أخشاب يقطعها من الغابة، وأجزاء من سيارته للأبواب والنوافذ. وخلال بناء الكوخ تنشأ بينه وبين جنود الحدود صداقة، حيث يجمع بينهم الاحساس بالغربة (رغم أنهم جميعاً داخل أوطانهم). وينشأ عن علاقته بهم العديد من المواقف الساخرة المشحونة بالدلالات العامة التي تتجاوز المواقف الجزئية بالفيلم.

يسأل عبد الودود أحدهم بضيق عن سبب اقامة هذه الحدود رغم أننا وطن عربي واحد فيرد عليه الحارس مستنكراً بسؤاله عمّن قال له ذلك، ودون تردد يجيب عبد الودود بسرعة تلقائية. . الاذاعة!! فيحيلنا الى دور الاعلام المناقض للواقع.

وعندما يسأله أحدهم لحساب من يقيم هذا المخيم يرد عليه عبد الودود ساخراً: لحساب هيئة الامم. . ثم يردف بقوله: مين غيرها بيبني المخيمات!! فيذكرنا بمخيمات اللاجئين الفلسطينيين وموقف هيئة الامم من القضية الفلسطينية.

وعبد الودود يقيم كوخه على الخط الفاصل بين البلدين حتى يحمي نفسه ـ كما يقول لأحدهم ـ إذا ضايقه حرس الحدود في بلد انتقل على الفور الى النصف الثاني من الكوخ في البلد الآخر. فيسأله الحارس ماذا يفعل لو اتفق حرس الحدود في البلدين على مضايقته فيرد بسرعة «عمركم ما اتفقتم» ويلخص بهذا الرد الحاسم الساخر مأساة الانقسام العربي كله.

ولا يفوت الفيلم الاشارة الى الشكوك المزروعة في القلوب عندما يهمس أحد الجنود في أذن زميله بشكه في أن يكون عبد الودود جاسوساً لحساب مخابرات أجنبية!! لكنهم لا يلبثوا أن يتعاونوا معه على بناء الكوخ. وتأخذ أحدهم نشوة المشاركة في العمل فيغني «الأرض بتتكلم عربي» مما يضاعف من حدة السخرية.

ويستعين عبد الودود بأصدقائه من حرس الحدود أو غيرهم ممن يمرون بالمكان، في شراء مستلزماته. وعندما لا يجدها في بلد منهما يطلبها من البلد الآخر. فيشير بذلك الى أبسط أشكال التعاون (الاقتصادي) المطلوب.

وفي الاحتفال الذي يقيمه عبد الودود بمناسبة الانتهاء من اقامة الكوخ، يجمع الفن العربي بين فريقي حرس الحدود، الذين يشاركون فيه جميعاً من رقص وموسيقى وأغنية، مما يؤكد وحدتهم في اللغة والمشاعر، وفي الحركة، وفي المعنى ونسمعهم يرددون معاً أغنية «ما بيننا حدود». . لتشير بالفعل الى المعنى ونقيضه معاً اللذين يتمثلان في اللحظة نفسها. فيشير المشهد الضحك والبهجة من ناحية، لكنه لا يخفي تيار الحزن والأسى الذي يسري تحت الجلد من ناحية أخرى.

ويتحول كوخ عبد الودود الى استراحة للمسافرين بين البلدين، يقدم فيها للزبائن اللبن طازجاً، يحلبه مباشرة من الماعز في حظيرته، والبيض يأخذه عند الطلب من تحت الدجاج الذي يربيه. ويقترب بهذه الصور من مشهد الحلم في فيلم شارلي شابلن «أضواء المدينة» والواقع أن بعض السمات الشابلنية تلقى بظلها على الأداء وبعض التصرفات، ولكن دون أن تفقد الفيلم شخصيته التي يفرضها موضوعه العربي في أدق تفاصيله فضلاً

عن أداء دريد لحام المتميز الذي استطاع أن يستوعب الخبرات السابقة ويفرض عليها شخصيته.

وفي المساء يعاني عبد الودود من وحدته. فيجمع الماشية والدواجن معه في الكوخ يكلمها ويأخذ بعضها لينام معه على السرير نفسه. وما دام موضوع الفيلم هو الحدود وما يرتبط بها من معاني الانفصال والعزلة من ناحية، والوحدة والتآلف من ناحية أخرى، فإن هذا المشهد صورة من معاناة العزلة على المستوى الفردي، فضلاً عن تمهيده للعلاقة القادمة بينه وبين «صدفة»، (وقد سبق أن تعرفنا عليها في بداية الفيلم). تلجأ اليه «صدفة» ليلاً للاختباء من مطاردة حرس الحدود الذي هاجم قبيلتها أثناء عملية تهريب، لأن والدها، زعيم القبيلة، لم يدفع الرشوة. (لاحظ ظاهرة التهريب ترتبط بوجود الحدود. وتقول صدفة مرة أنه إذا ارتفعت الحدود «يتخرب بيتنـــا»).

وينجح الفيلم في توظيف العلاقة بين عبد الودود وصدفة لتنمية فكرته الاساسية مما يعـطي لها طابعها الخاص ويبعدها تماماً عن أي قصة حب وزواج معتادة، فمن البداية عندما يعرض عليها أن تبقى معه، يقول لها «أنت بلا أهل وأنا بلا وطن نعيش سوا» فتحمل العبارة من المعنى أوسع مما يشير اليه وضعه الخاص، حيث تربط بينه وبين العرب الذين فقدوا وطنهم في فلسطين.

ويأتي عجـز عبـد الـودود عن التصريح لها بحبـه، نمـوذجاً على المستوى الفردي للانفصام العام بين ما نفعله وما نريده أو العكس بين ما نريده ولا نفعله. وعندما يستشيرها في الموضوع على أنه يخص أحد أصدقائه تشير عليه بالحل الصحيح والبسيط وهو أن يعبر صديقه عن مشاعره لفتاته بصراحة، لكنه يظل على عجزه عن مواجهة المشكلة وعندما تسأله وقد لاحظت قلقه ليلاً، لماذا لا ينام، يجيب على الفور «أنا نمت لكن صديقي لا ينام».. فهو ليس هو..

والغريب أنها عندما تحاول أن تحل له المشكلة وتحكي عن صديقة لها تحب شاباً وأنه من رأيهـا أن تعبر له عن حبها مباشرة، يستنكر هو بشدة أن تقوم الفتاة بذلك، ويعتبره خروجاً على الآداب والأخلاق. وهكذا ينتهي عبد الودود الى العجز عن حل المشكلة أو ترك غيره يحلها، ومن ثم تبقى المشكلة معلقة بعد أن زادها تعقيداً. مثل كل مشاكلنا المعقدة لعدم القدرة على مواجهتها.

المهم أن الانتقال من المعنى الخاص الى المعنى العام لما يدور في الفيلم، لا تفرضه رموز مقحمة، وانما ينبع تلقائياً من الحدث الخاص نفسه الذي يلتزم الفيلم بتقديمه وفق أبعاده الخاصة، دون تحريف لصالح المعنى العام.

ويواصل الفيلم تنمية الموقف ـ على المستوى نفسه من المعالجة ـ بما يشير الى جوانب أخرى من أمراضنا، على المستويين الخاص والعام معاً، حيث يلجأ عبد الودود الى أحد أصدقائه من حرس الحدود ليساعده في حل المشكلة فيمده بكتاب رسائل المحبين ليكتب منه رسالة مؤثرة الى صدفة، ويضعها على وسادتها مع وردة، فيكون مصير الرسالة النار حيث تلقي بها صدفة لأنها ببساطة لا تقرأ. وتسخر منه قائلة بأن عليه أن ينتظر حتى تتعلم القراءة والكتابة !!

غير أن الزواج يتم في النهاية بتدخل أحد الأصدقاء الذي ينقل الى صدفة مشاعر عبد الودود. ويقوم بقية الأصدقاء من حرس الحدود بأدوار المأذون والشهود والمعازيم من الأهـل. ويعقد القران، ويقيمون احتفال الزفاف الذي يشاركون فيه بالغناء والرقص، حيث يزول الاحساس بالحدود وتظهر الوحدة الأصيلة بينهم.

وتأتي مشاكل بعد الزواج لتردنا الى المشكلة الأصل في صميمها. في البداية يتعجل عبد الودود أن يكون له ابن بعد أن قام من ناحيته بواجباته الزوجية. وعندما يعلم أن الابن قادم يثور غاضباً، كيف يوجد ابن بلا هوية ولا وطن وفي أي مدارس يتعلم، وهل يسميه «طرزان بين الغابات» ساخراً بذلك من بعض أوضاعنا السياسية والثقافية التي تحيلنا اليها مثل هذه العبارات.

وقبل أن ينتهي الفيلم يرتفع بالمشكلة الى المستوى العام (من داخله) لتوسيع المعنى الذي طرحه عن الحدود (الانفصام) وتأكيده، والربط بين ما يجري لعبد الودود وما يجري في المجتمع عامة. حيث تمر صحفية شابة باستراحة المسافرين وتكتشف مشكلة عبد الودود وزوجته. وعندما تعرض طرحها على الرأي العام من خلال الصحيفة التي تعمل بها تواجه باعـتراض رئيس التحـرير، خوفـاً من وجود اتجاهات سياسية معينة غير مسموح بها من السلطة، وراء هذه القضية. وهكذا تتناقض الصحافة مع دورها الحقيقي المعلن عنه. لكن الصحفية الشابة ـ باصرارها ـ تستطيع في النهاية نشر الموضوع فماذا يحدث؟

تنقلب الدنيا.. أحاديث ولقاءات وتحقيقات صحفية. وبرامج مختلفة في الاذاعة والتليفزيون.. كلام وصور وتحليلات.. وتتحول قضية عبد الودود الى قضية قومية يعقد لها مؤتمـر عام في موقـع المشكلة على الحدود.. مع عبد الودود. في المؤتمر خطباء يمثلون الشرق والغـرب والشـمال والجنوب.. يتصايحون بالشعارات التي تحملها أيضاً اللافتات المنتشرة حولهم من قبيل: عاشـت وحـدة شعبنـا، لا حدود بعد اليوم، عبد الودود محطم الحدود، لا حدود بين الأشقاء. ثم ينفض المؤتمر ويعود الجميع بسياراتهم، فوقها اللافتات تحمل الشعارات، بعد أن يشدوا على يد عبد الودود يشجعونه ويؤكدون أنهم معه. ويصدق عبد الودود الشعارات وأصحابها ـ ومأساته أنه يصدقها ـ ويحاول أن يلحق بهم هو وزوجته.

فيقف في طريقه حرس الحدود، يمنعه.

لكن الفيلم ينتهي بتحريض واضح على تحطيم هذه الحدود المفتعلة، حيث يضرب عبد الودود حاجز الحدود بقدمه ويواصل سيره مع صدفة الى الأمام، بينما يرفع الجنود في الخلف بندقياتهم ويصيحون لهما بالتوقف. وتثبت الصورة على هذا الوضع قبل أن يطلقوا رصاصاتهم. وتبقى الصيحة.. طويلة.. ممتدة.. تحمل معنى التحذير. لكنها تثير أيضاً مشاعر التحريض ضد من فرضوها. وتمثل في أبسط معانيها صيحة استنفار للعمل جدياً على حل هذه المشكلة وعدم التوقف عند «حدود» الشعارات.

وهكذا استطاع فيلم «الحدود» بهذه المعالجة الكوميدية الراقية (الجذابة ذهنياً ووجدانياً) أن يناقش أخطر قضايانا القومية وأن يحقق أول نجاح جماهيري في مصر لفيلم عربي[٧٦].. الأمل الذي نترقبه لكل فيلم عربي في كل بلد عربي.

الخلاصـــة

ان السينما السورية التي تعثرت كثيراً سواء عن طريق القطاع الخاص الذي انحدر في أغلب أفلامه نحو السوقية، أم القطاع العام الذي انحرفت بعض أفلامه نحو الشكلية أو فشلت في التواصل مع الجمهور، استطاعت في النهاية أن تجد طريقها وقدمت أفضل أفلامنا القومية على مستوى التجربة العربية عموماً، مما يمكن اتخاذه نماذج للعمل السينمائي العربي المطلوب، اضافة الى ما قدمناه من نماذج أخرى في تجارب السينما العربية في أقطارها المختلفة على نحو ما أوضحناه.

سابعاً: نظرة مستقبلية في المبادىء العامة للتعبير عن الهوية القومية في السينما العربية

إذا كانت النظرة المستقبلية في أي مجال ما، تتطلب ـ بالضرورة ـ استيعاب التجربة السابقة في المجال نفسه، فإن ما قدمناه ليس أكثر من محاولة محدودة في هذا الاتجاه، للاحاطة بالتجربة العربية للسينما من ناحية تعبيرها عن الهوية القومية. ولكن قبل أن ننتقل الى وضع تصورنا المستقبلي لهذا المجال، لا بد لنا ـ مسبقاً ـ من تبين حدود هذه المحاولة التي قمنا بها، حتى نكون على بينة من معطياتها، لوضع تصوراتنا المستقبلية في حدود امكانياتها المتاحة.

ان البحث في حدوده الاستطلاعية، كما ذكرنا بداية، وقدمنا مبرراته، لا يدعي الاحاطة بكل تفاصيل التجربة، وانما يكتفي بالتعرض للتجربة السينمائية العربية في أهم

---

(٧٦) عرض بالقاهرة «سينما كريم».

مراكزها. وقد أدى ذلك الى عدم تناول تجربة السينما اللبنانية، رغم أن انتاجها لا يقل من الناحية الكمية عن بعض التجارب المعروضة. لكنها ـ في نظرنا ـ كانت في معظم انتاجها مسخاً للتجربة المصرية. ولم تستطع تقديم نموذج مما نتوخاه من الافلام التي تعبر عن هويتنا القومية، فيما عدا «كفر قاسم» وكان انتاجاً مشتركاً مع سوريا، وتناولناه من خلال تجربتها.

كما أسقطنا تجارب أخرى لضآلة انتاجها، وان قدمت بعض النماذج الواعدة مثل التجربة السينمائية في تونس، والتجربة المغربية. وذلك إضافة الى ما استبعدناه من نماذج للانتاج السينمائي العربي جاءت وحيدة لا تمثل تجربة سينمائية متكاملة في بلدها، وذلك رغم قيمتها الفردية البارزة، مثل «بس يا بحر» من الكويت، و«عرس الزين» من السودان والفيلمان من اخراج خالد الصديق و«الصديق» من ليبيا اخراج مصطفى العقاد.

ولا شك ان ما استبعدناه، كان من الممكن أن يمد الدراسة بنماذج وتفاصيل اضافية. لكننا رأينا أن ما قدمناه يستوعب هذه المحاولات في ايجابياتها وسلبياتها العامة، ويكفي تماماً لتحقيق ما هدفنا اليه من وضع الاطار العام للتجربة العربية في اتجاهاتها الرئيسية في مجال فن الفيلم، مما يصلح لاستخلاص بعض المؤشرات المستقبلية الأساسية، ويمهد لدراسات أكثر عمقاً وأرحب اتساعاً.

كما اقتصر البحث على الفيلم الروائي، بينما يمثل الفيلم التسجيلي جانباً هاماً من التجربة العربية في السينما، لا يمكن تجاهله. ذلك إضافة الى الفيلم الروائي القصير وبعض محاولات افلام الرسوم المتحركة. وقد استبعدناها رغم أهميتها الثقافية البالغة، لقناعتنا بتميزها عن الفيلم الروائي بقيم لغوية وجمالية خاصة يفرضها اختلاف النوع بينها وبين الفيلم الروائي مما يقتضي دراستها بشكل مستقل.

وهي من ناحية أخرى لا تحظى ـ للأسف ـ بالانتشار الشعبي الواسع الذي تحظى به الافلام الروائية، مما يسمح للأخيرة بدور أكبر في تشكيل الوجدان العربي، والتعبير عن الهوية القومية. ومن هذه الناحية تبرز بوضوح أولوية دراستها بالنسبة لبحثنا. . وان كنا على اقتناع تام بأن التطور لا يتم جزئياً، فإن البحث النظري قد يسمح بهذا التقسيم لتحقيق قدر أكبر من التعمق الذي تتيحه النظرة التخصصية، كما هو الحال ـ من وجهة نظرنا ـ في هذا البحث.

وقد أدى عدم تناول الفيلم التسجيلي بالدراسة الى اسقاط السينما الفلسطينية التي قامت المؤسسات الفلسطينية بانتاجها واقتصرت على هذه النوعية وحدها من الافلام. كما أدى الى استبعاد عدد كبير ـ نسبياً ـ من الافلام التسجيلية العربية الأخرى التي تناولت هذه القضية الهامة.

والحق أن التعبير عن الهوية القومية في السينما العربية لا يمكن أن يتم دون التوقف

عند القضية الفلسطينية. وهو ما حاولنا تحقيقه من خلال الاطار الذي وضعناه للدراسة، فجاء موزعاً على بعض الفصول. ولعل هذه القضية بحكم أهميتها الذاتية، وأهميتها في بحثنا تقتضي التركيز عليها في فصل مستقل. غير أن تحقيق مثل هذا المطلب كان يقتضي مدخلاً آخر غير ما اخترناه، يتم فيه تقسيم البحث مثلاً الى مشاكل مثل المشكلة الوطنية والمشكلة الفلسطينية والمشكلة القومية.

ولا شك أن التقسيم الذي تم اختياره على أساس مراكز الانتاج لا يمثل التقسيم الوحيد لدراسة الموضوع ولكننا وجدناه أفضلها، لأنه أبسطها وأقربها الى الواقع. ولأنه يوفر وضع خريطة مبدئية للانتاج تستوعب التجربة برمتها في أبعادها الرئيسية (ومنها المشاكل المشار اليها) مما يساعدنا ـ فيما بعد ـ لاجراء دراسات أخرى نتخذ فيها مداخل أخرى نعيد من خلالها ترتيب المعطيات وفقاً لما نراه من أهداف أو اهتمامات.

وهناك تحفظات أخرى مما يفرضه القصور الذاتي للباحث أو امكانيات البحث ولا بد من الاشارة اليها مثل: احتمال سقوط بعض الأفلام الهامة، وإن حاولت حصرها من وجهة نظري. كما أن هناك أفلاماً كثيرة كان من المفروض مشاهدتها، واعتمدت في تحليلها على ما كتب عنها. ومع احترامي لكل من اعتمدت عليهم في تغطية هذا الجانب وتقديري لجهودهم، إلا أنه لا يغني عن الرؤية المباشرة للأفلام. ولا يأتي ذلك عن قصور من ناحيتهم، ولكن يأتي عن ضرورة تفرضها طبيعة البحث. لذلك اعتبر تحليلي لهذه الأفلام وأحكامي عنها في نطاق الفروض المطروحة للفحص والاختبار.

وقد يبدو من الافلام التي تعرضت لها ما يحتاج الى مزيد من التحليل، وبخاصة النماذج البارزة منها. والواقع انني كنت قد أعددت نفسي لذلك بالمشاهدة والدراسة واستخلاص النتائج، لكن وجدت أن هذا الاستطراد قد يخل بالتوازن بين أجزاء البحث وبعضها، مما يفقد شمول النظرة العامة، فاقتصرت في تحليلي على ما يكفي لايضاح الرأي مع المحافظة على التوازن المطلوب.

هذا ولا يغرب عن الذهن ما ذكرناه في المقدمة بأن البحث ينصب على الجانب الفني للفيلم في علاقته بالتعبير عن الهوية القومية. وكل ما نأمل اليه في استشرافنا لمستقبل تجربتنا في هذا المجال هو التوصل الى بعض الشروط المعيارية الأساسية مما يضمن ارتفاع مستوى الفيلم العربي ويجعله أقدر تعبيراً عن هويتنا القومية.

وقد سبق أن طرحنا معظم هذه الشروط من خلال مناقشة الافلام ونوعياتها في مراكزها المختلفة. ويمكن أن نخلص الى بلورتها إضافة الى استكمالها بطرح بعض الشروط الأخرى الهامة باعادة النظر في تقويم تجربتنا السينمائية بالنسبة الى المحورين الأساسيين في

التعبير عن الهوية القومية وهما الاصالة والمعاصرة من ناحية، والوحدة والتنوع من ناحية أخرى.

١ ـ بين الاصالة والمعاصرة

لقد حاول الفنان العربي منذ البداية أن يربط فن الفيلم بأصوله الحضارية والثقافية في أكثـر من اتجاه. تمثل ذلك في كل الافلام الاسلامية على مختلف مستوياتها فيما يتعلق بالقيم أو الشخصيات أو التاريخ. كما تمثل أيضاً ـ على نحو ما عرضناه ـ في الافلام المستمدة من التراث الثقافي العربي، أو الأفلام التي تستوحي جو وأحداث التاريخ الاسلامي أو العربي.

والملاحظة التي لا يخطئها أي مشاهد هي سيادة القيم الدينية الاسلامية عموماً في كل الافلام الأخرى أيضاً، ودون استثناء، من خلال المعايير الاخلاقية وتحديد العلاقات، وكثيراً ما تستخدم الأقوال الاسلامية المأثورة في الحوار. ومن ناحية أخرى نكاد لا نجد في أي منها ما يجرؤ على مناهضة هذه القيم أو مناقشتها أو الوجود معها الا فيما ندر، فكل ما يخالف هذه القيم لا يوجد الا باهتاً أو في قفص الاتهام والادانة.

ولا شك أن هذا الاتجاه ـ بغض النظر عن مستويات الافلام ـ صدر عن شعور الفنان القـوي بالهوية القومية التي تمثل الثقافة الاسلامية عمودها الفقري. حتى ان السينمائي المسيحي العربي لا يقل ارتباطاً في اهتمامه بالتعبير عن هذه الثقافة التراثية عن السينمائي المسلم. فنجد السيدة آسيا داغر تنتج «الناصر صلاح الدين» ويخرجه يوسف شاهين، ونجد رمسيس نجيب ينتج «وإسلاماه»،وكمال عطية يخرج «قنديل أم هاشم». . . الخ.

والى جانب هذه الأفـلام المعتمـدة على التراث الاسلامي العربي، يتمثل الاهتمام بالثقافة التراثية ـ كعامل تأصيل لهذا الفن ـ في الافلام المعتمدة أيضاً على التراث الشعبي المحلي. ولا يقتصر هذا الاهتمام على الافلام التي تستمد موضوعاتها مباشرة من هذا التراث ـ مما ذكرناه ـ وانما يمتد ليشيع أيضاً في معظم الافلام الأخرى من خلال الشخصيات والقيم والممارسـات والعلاقات بين الناس والحكم الشعبية والأقوال المأثورة التي تتردد على أفواه الشخصيات، والاغاني والطقوس. . وغيرها، وذلك فضلاً عن الاستفادة منها في تشكيل البناء الفني نفسه، وان اختلفت مستويات توظيفها لهذا التراث.

وقد سبق أن بينا ما يؤخذ على هذه الافلام المرتبطة بالتراث (الاسلامي العربي أو الشعبي) من مثـالب في طريقـة استخـدامهـا لمفـرداته. ونكتفي هنا بالاشارة الى المأخذ الأساسي منها ويتمثل في فشل معظمها في توظيف هذا التراث لتقديم ما يعين المشاهد على فهم حياتـه المعـاصرة وحـل مشـاكلهـا، ومن ثم تفتقـر الى الربط الحيوي بين الاصالة

والمعاصرة، مما يجردها من قيمتها، بل ويجعلها في أحيان كثيرة أقرب الى القيود التي تؤدي الى الجمود.

وهذا ما يجعلنا نشيد بالأعمال الضئيلة منها التي استطاعت أن تتجاوز هذا القصور وتقدم لنا حلولاً تمثل نماذج رائدة لتوظيف التراث في تجربتنا السينمائية العربية مما يكشف عن المعنى الصحيح - في رأينا - لمفهوم الاصالة والمعاصرة، مثل: «الناصر صلاح الدين»/يوسف شاهين (مصر)، و«المغامرة»/محمد شاهين (سوريا)، و«مغامرات بطل»/مرزاق علواش (الجزائر). ويمكن اضافة: «فجر الاسلام»/صلاح أبو سيف (مصر)، و«الرسالة»/مصطفى العقاد (ليبيا)، باعتبارها افضل ما تناول فترة ظهور الاسلام.

أما النماذج الجيدة لاستخدام التراث الشعبي فنجدها في أفضل أفلامنا الاجتماعية ابتداء من العزيمة، كما نجدها في أفلام المدرسة الواقعية المصرية عند صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وغيرهم، وفي أفضل ما يمثل هذا الاتجاه في أفلام مراكز الانتاج العربية الأخرى مما ذكرناه في صلب الدراسة.

غير أن الاصالة في الافلام لا تعني مجرد الارتباط بالماضي التراثي (اسلامياً عربياً أو شعبياً) لأن الماضي وحده إذا لم يكن معاصراً - كما أوضحنا - هو جثة هامدة لا نفع فيها في أحسن الأحوال أو قوالب يؤدي التمسك الشكلي بها الى الجمود وانتفاء المعنى. كما أن المعاصرة لا تعني تناول أحداث تجري في الزمن الحاضر، لأن تناولها دون ربطها بجذورها الاجتماعية التي هي في النهاية جذور تاريخية (تراثية) تصبح لا قيمة لها وتفقد المعنى كذلك. ومن ثم لا انفصام بين الاصالة والمعاصرة.

وإذا نظرنا الى تجربة السينما العربية في عمومها من خلال هذه النظرة نجد أن أهم أفلامها وأكثرها قيمة هي ما يتحقق فيها هذا المعنى. وهو ما نجده بالفعل (على مستويات مختلفة) في كل ما تعرضنا له من أفلام جيدة مما يعبر عن الهوية القومية على المستوى العام فيما اطلقنا عليه الافلام القومية (مثل: «الحدود») أو افلام القضية الفلسطينية (مثل: «كفر قاسم»). أو ما يعبر عنها على المستوى المحلي مما أطلقنا عليه أفلاماً اجتماعية (مثل: «بداية ونهاية») أو سياسية (مثل: «زائر الفجر») أو وطنية (مثل: «وقائع سنوات الجمر») أو غيرها. وتكون قيمة الفيلم على قدر أصالته المعاصرة أو معاصرته الاصيلة، على نحو ما بيناه من علاقة بين الاصالة والمعاصرة.

وبالتالي فإن هذه النظرة للأصالة/المعاصرة تمثل مطلباً استراتيجياً من شروط نظرتنا المستقبلية للفيلم العربي، ودونها لا يمكن الحصول على الفيلم العربي المعبر عن هويتنا القومية.

بقيت احدى المشاكل الجمالية المرتبطة بمفهوم الاصالة المعاصرة مما يجب معالجته في أفلامنا العربية وهي مشكلة الصياغة الفنية أو الشكلية.

فقد وقع البعض في أسر أساليب فنية للعرض مما يخص شعوباً أخرى، بينما استسلم البعض لنزواته الشخصية في التعبير عن مهارته الحرفية، أو افتقد القدرة على الوصول الى الشكل المطلوب، وفي كل هذه الأحوال تفقد الأعمال أصالتها القومية كما تفشل في تقديم ما هو معاصر. ومن ثم تبتعد عن التعبير عن هويتنا القومية. وهي من ناحية أخرى تبتعد عن صفة الابداع بقدر استغراقها في حالتها وابتعادها عن مفهوم الاصالة المعاصرة على نحو ما قدمناه.

٢ ـ بين الوحدة والتنوع

استطاعت السينما العربية أن تقدم الانسان العربي في كل قطر من أقطارها من خلال مجموعات متنوعة من الأفلام ،منها ما ذكرناه من أفلام تتعلق بالتراث الشعبي أو افلام عن الشخصيات الرائدة، أو الافلام السياسية. وكان للسينما في مصر النصيب الأوفر ـ ويكاد أن يكون الاوحد ـ فيما يخص هذه النوعيات. بينما اشتركت مع غيرها في تقديم كل منها للانسان العربي في قطرها، من خلال ما أطلقنا عليه افلام الواقع الاجتماعي.

وتكشف هذه الافلام عن مظاهر التنوع في حياة هذا الانسان داخل القطر الواحد بين بيئاته المختلفة: الريفية، الحضرية، البدوية، كما تكشف عن قدر من التنوع بين الأقطار وبعضها، بقدر ما تكشف في الوقت نفسه عن الوحدة بينها. وإن جاء ذلك بطريق غير مباشر، حيث لا يأتي من داخل الفيلم، وانما يمكن استخلاصه بسهولة عند مقارنة الافلام ببعضها. فهي بقدر ما تكشف عن التنوع بين البيئات المختلفة في القطر الواحد، تكشف من ناحية أخرى عن الوحدة والتقارب بين هذه البيئات المتماثلة في الأقطار المختلفة.

ان الافلام التي تتعرض للصراع حول الارض في الريف مثلاً، رغم اختلافها في التفاصيل التي تفرضها غالباً اختلافات قصص هذه الافلام أكثر مما يفرضها اختلاف الأقطار العربية تتفق في النهاية في تحليلها لهذا الصراع الذي هو في أساسه صراع ضد الاقطاع وقيمه.

غير أن هذه الوحدة التي تكشف عنها الافلام من هذه الناحية، وتجمع بين الأقطار العربية، تجمع أيضاً بينها وبين بلاد العالم الثالث عموماً بحكم تماثل المرحلة الحضارية. ومن ثم لا تكفي وحدها تعبيراً عن الوحدة القومية. وإن كانت تمثل ـ بشكل ما ـ أساساً من أسس هذه الوحدة. ولكن ما يعبر عن الوحدة القومية ايجابياً هو القيم الثقافية العربية التى تعطى للصراعات شكلها الخاص كما تشكل تصرفات الاشخاص بطابعها المميز. وهو

ما تكشف عنه بوضوح الافلام الاجتماعية في الأقطار العربية المختلفة.

وتتمثل هذه الافلام في مصر في مجموعات أفلام صلاح أبو سيف وعلى رأسها «الفتوة»، ويوسف شاهين وفي مقدمتها «الارض»، وتوفيق صالح ومنها «صراع الابطال»، وأفلام غيرهم ممن ذكرناهم من الجيل نفسه والجيل الجديد.

وفي سوريا نجد منها فيلم «العار» لثلاثة من المخرجين، ومجموعة نبيل المالح: «الفهد»، و«السيد التقدمي» و«بقايا صور».

وإذا كان التحليل الاجتماعي الاقتصادي هو الغالب في مجموعتي الافلام المصرية والسورية، فأفلام المجموعة العراقية من هذه النوعية تضيف الى ذلك البعد السياسي، كما هو في: «النهر»/فيصل الياسري، «بيوت في ذلك الزقاق»/قاسم حول، «التجربة»/فؤاد التهامي.

وتتمثل مساهمة الجزائر من أفلام الواقع الاجتماعي في معظم ما أطلقنا عليه افلام الموجة الثانية: وهي الافلام التي تناولت كفاح الانسان الجزائري في حياته اليومية بعد تحقيق الاستقلال مثل: «الفحام»، «نوة»، «مسيرة الرعاة»، .. وأفضلها «عمر قتلته الرجولة»/مرزاق علواش.

والمأخذ الأساسي في معظم أفلام هذه المجموعة الجزائرية هو سيطرة النزعة الدعائية لانجازات الثورة. ويؤخذ على المجموعة العراقية ضعف مستواها الفني نوعاً مما يقلل من جاذبية الارض ونعومة التواصل بينها وبين المتلقي.

وقد يؤخذ على المجموعة السورية اقحام الفكر الايديولوجي بشكل ينقصه النضج الفني.

أما المجموعة المصرية فتمثل انضج نماذج هذه النوعية من الافلام فنياً في تعبيرها عن الانسان العربي في القطر الخاص بها. وهي أفضل ما قدمته عموماً داخل تجربة السينما العربية عامة. وان كان هذا لا يمنع من مساهمة بقية الأقطار بنماذج فردية منها مثل «الظامئون» (العراق) و«عمر قتلته الرجولة» (الجزائر).

وإذا كانت مجموعة الافلام الوطنية التي أنتجها القطر الجزائري عن ثورة التحرير وفي مقدمتها فيلما الاخضر حامينا: «رياح الاوراس»، «ووقائع سنوات الجمر»، قد كشفت عن هوية الانسان العربي في الجزائر في مرحلة نضال حاسمة، فقد أهملت تماماً (رغم كثرتها العددية نسبياً) ربط هذا النضال بالوطن العربي. وذلك على عكس الواقع الذي كانت فيه الثورة الجزائرية هي الشغل الشاغل للوجدان العربي. وانعكس ذلك في مساعداته الأدبية والمادية، وعلى الاخص الدور الذي قامت به مصر في هذا المجال، وكان من أسباب تحريض

فرنسا على اشتراكها في العدوان الثلاثي على مصر. ولهذا تبقى هذه الافلام ذات بعد واحد، وتؤدي الى تقديم الثورة الجزائرية معزولة عن قاعدتها العربية.

وهو ما يؤخذ أيضاً على معظم الافلام التي تتناول الحروب الخمس في تجربة السينما المصرية، حيث تفتقر الى البعد العربي رغم أن ما تناولته من أحداث يمس في واقعه القضية القومية بعمق.

ومن هذه الناحية نجد أن التجربة العراقية تقدم أفضل مجموعة من الافلام العربية التي تعالج الحركة الوطنية مع الحرص على الربط بين ما يدور على المستوى المحلي وما يدور على المستوى القومي، وعلى الأخص ما يجري في مصر كما في «الأسوار»/شكري جميل، و«الحدود الملتهبة»/صاحب حداد، و«بيوت في ذلك الزقاق»/قاسم حول. واستطاعت بذلك أن تقدم نماذج مما يجب أن يكون عليه الفيلم الوطني في علاقته بالبعد القومي.

وفضل هذه الافلام على غيرها في التعبير عن الهوية المحلية هو أنها تكشف عن الوحدة في التنوع من داخل الفيلم نفسه.

وتصل التجربة العربية الى ذروة نضجها من هذه الناحية فيما قدمته التجربة السورية وعلى قمتها: «المخدوعون»/توفيق صالح، «كفر قاسم»/برهان علوية، «الحدود»/دريد لحام. وذلك فضلاً عن: «أرض السلام»/كمال الشيخ، «الناصر صلاح الدين»/يوسف شاهين (مصر)، «مغامرات بطل»/مرزاق علواش (الجزائر).

ان هذه الافلام بتعبيرها عن الوحدة من خلال التنوع في الهوية العربية، بقدر ما تكشف عن التنوع داخل الوحدة فيها تجسم لنا الشرط الاستراتيجي الثاني لما يجب أن يكون عليه الفيلم العربي بوجه عام.

والمشكلة الجمالية الهامة التي تتعلق بهذا المفهوم ولم تسنح الفرصة لمناقشتها، هي مشكلة لغة الحوار في الفيلم. وهي المشكلة التي ترتبط بمفهوم الوحدة، و التنوع بقدر ما ترتبط بمفهوم العلاقة بين الفن والواقع.

ذلك أن الواقع العربي بحكم تمزقه الى مجموعة من الأقطار بعد فترة طويلة من التخلف، أدى الى تراجع اللغة العربية وزحف اللهجات المحلية. وفي مواجهة هذا الوضع المشكل لجأت السينما العربية الى عدة حلول أو مواقف في توجهها للجمهور العربي، منها استخدام اللغة العربية الفصحى. ولكن التجربة اثبتت عدم شعبيتها حتى الآن، أو على الأقل عدم توافقها مع فن شعبي بطبيعته، وهي ليست بشعبية.

وكان اللجوء إلى تطعيم اللهجة المصرية ببعض العبارات البدوية ولكنتها، محاولة للاقتراب من جمهور عربي أوسع من الجمهور المحلي داخل القطر، لكن من الواضح أن

التجربة ظلت محدودة داخل نوعية معينة من الافلام ولا يمكن تعميمها.

كما أثبتت محاولة تعميم اللهجة المصرية فشلها من خلال التجربة اللبنانية التي اعتمدتها في معظم انتاجها، فكانت أحد عوامل فقدان الفيلم لمصداقيته بفقدان أحد أبعاد اصالته.

وهكذا أدت التجربة العملية في كل هذه المحاولات لتعميم لغة أو لهجة واحدة الى الفشل لأنها جميعاً فقدت عامل الارتباط بالواقع (التاريخي المعاصر معاً) الذي هو عامل الاصالة/المعاصرة.

وقد أدى ذلك الفشل الواضح إضافة الى سيطرة بعض المفاهيم عن الواقعية ومسؤولية الانتماء الشعبي المحلي، الى التمسك باستخدام اللهجة المحلية، مما أدى بالتالي الى عزل مجموعات كبيرة من الأفلام (الجيدة من عدة نواحي أخرى) من الوصول الى بقية الشعب العربي. وهي بهذا لم تصبح تنوعاً خلاقاً للتجربة السينمائية في بلدها داخل التجربة العربية العامة، وإنما تحولت الى مظهر للتعدد مما يكرس الانفصام، على خلاف التنوع الذي يؤدي الى التكامل بحفاظه على الشخصية المحلية داخل الشخصية العامة، مما يثري الشخصية العامة ويدعم هويتها ولا يكون بديلاً عنها أو نداً في مقابلها.

وقد وقع في هذا الخطأ على وجه الخصوص كل الافلام الجزائرية على الرغم من أهميتها المحلية، وما حققه بعضها من شهرة عالمية، لكنها قفزت بعيداً عن هذا البعد القومي وفقدت الاتصال مع جمهورها الحقيقي وهو الجمهور العربي الواسع. لذلك فإنها تبقى محصورة داخل بيئتها المحلية، مما يؤدي إلى اختناقها.

ومن التجارب السينمائية العربية التي تختنق داخل حدودها المحلية لهذا السبب نفسه أيضاً، معظم الانتاج المغربي. وأعمال عبد اللطيف بن عمار في تونس. رغم جديتها وارتفاع مستواها الفني.

ان المتنفس الوحيد للفيلم العربي في أي قطر من أقطاره ومصدر الضمان لتزويده باكسير الحياة هو الجمهور العربي. حتى السينما المصرية التي تملك أوسع الجماهير محلية، لا تملك الاعتماد على هذا الجمهور المحلي وحده في استمرار وجودها. ولولا سهولة فهم اللهجة المصرية لدى الجماهير العربية لما قدر لها الاستمرار. وكان عليها أن تواجه المصير نفسه المختنق. وهكذا نجد أن ما يتطلع اليه الفيلم العربي ويمثل - في الوقت نفسه - شرط وجوده الاساسي، هو الجمهور العربي الواسع.

ولا يمكن الاخذ بما يذهب اليه الادعاء بامكانية تعود الجماهير على اللهجات العربية المختلفة كما حدث بالنسبة للهجة المصرية. فمتغيرات الواقع لا تسمح باعادة التجربة

المصرية من ناحية، وليس في ذلك ما يحقق وحدة الفهم والتفاهم من ناحية أخرى.

كما لا يمكن تبرير الاخذ باللهجات المحلية على أساس الدعوى بأصالة الانتماء الى الواقع المحلي. ذلك أن أصالة العلاقة بين الواقع والفن لا تعني الارتباط الحرفي بالواقع، أو أن يكون العمل الفني قطعة من الواقع الا على سبيل التشبيه. فالعمل الفني ـ كما هو معروف ـ كيان مستقل له قوانينه الجمالية التي لا تتيح له التماثل مع الواقع أصلاً ولكن الايحاء به. واذا كانت السينما قد أوهمت الانسان بالتماثل مع الواقع، وبخاصة في بدايتها فإنها ما لبثت أن اكتشفت قدرتها (وحدودها أيضاً) بالنسبة لتحطيم مقاييس الزمان والمكان في الفيلم عما هي عليه في الواقع. كما ان اختيار اطار الصورة وحجمها وزاوية الرؤية والحركة والعلاقة بين الصور وبعضها وبينها وبين الصوت والموسيقى.. كل ذلك وغيره مما تفرضه اللغة السينمائية وجمالياتها لا يتيح غير الايحاء بالواقع لا التماثل معه. وهذه الحدود هي ما يجعل الفيلم فنا وتمنحه القدرة على التعبير بطريقة خاصة مميزة.

والحوار في الفيلم، لا يمكن أن يكون ايضا متماثلا مع الواقع على غرار ثرثرة الحياة اليومية حيث يتطلب الامر اعادة صياغته وفقاً لشروط جمالية تفرضها طبيعة هذا الفن وحدوده. وإذا كان الامر كذلك فإن التمسك بحرفية الارتباط بمحلية الحوار بالاستغراق في لهجته القطرية، ليست من الفن في شيء. والالتزام بأصول الفن في هذه الناحية لا يقصد لذاته، وانما هو من أجل المزيد من امتلاك العمل الفني لأقصى قدراته في التعبير والتأثير.

ولسنا بحاجة الى البحث عن حلول نظرية لهذه المشكلة التي يتأرجح فيها الفيلم العربي بين عمومية أو محلية في الحوار، ظلت في كلتا الحالتين على السطح دون تعمق ـ كما هو واضح ـ في فهم العلاقة الحقيقية بين الفن والواقع، أو بين الوحدة والتنوع. ذلك أن تجربة السينما العربية قد توافر لها من الفنانين من استطاع أن يقدم حلوله العملية كما في: «المخدوعون» و«كفر قاسم» و«الحدود» (سوريا) و«شمس الضباع»/رضا الباهي، و«ظل الارض»/الطيب الوحيشي (تونس) وافلام التجربة العراقية في عمومها نوعاً. كل هذه الافلام اصابت قدراً واضحاً من التوفيق بين الحفاظ على مذاق اللهجة المحلية من خلال اللكنة وبعض العبارات الضرورية المحدودة، بينما اعتمدت على حوار أقرب الى تركيب الفصحى المبسطة، مما يقترب بها كثيراً من تجربة اللهجة المصرية، التي تقترب تدريجياً من العربية الفصحى، البسيطة البعيدة عن التقعر.

والحق أن اللهجات العربية جميعاً ـ كما اكتشف الباحث سمير امين ـ تتجه في تطورها نحو اللغة العربية الام، بنسب متفاوتة. وذلك على خلاف اللهجات المحلية الأوروبية التي نشأت عن لغات أصلية أخذت في الابتعاد عنها حتى أصبح لها كيانها المستقل على النحو

المعروفة به الآن. ولا شك ان الاختلاف بين التجربة الاوروبية والتجربة العربية في هذه الناحية يرجع الى ارتباط التجربة العربية بوحدة القومية على خلاف التجربة الاوروبية التي تعددت قومياتها فذهبت كل منها الى خلق لغتها الخاصة. وان اتفقت في أصولها مع لغة قومية أخرى.

لذلك فإن الافلام التي حاولت صياغة حوارها على نحو ما ذكرناه، تسير في الاتجاه العام الصحيح للواقع المتطور نفسه. وتحافظ على التنوع داخل الوحدة، كما تحافظ على الانتماء المحلي بقدر ما تحافظ على الانتماء القومي معاً. وهي بما حققته ـ بهذا الحل ـ من امكانية التواصل مع الجمهور العربي الواسع تقدم نماذج للعمل بالنسبة لافلامنا العربية المقبلة في تعبيرها عن هويتنا القومية.

تعقيب

محمد بسيوني (*)

يقدم الاستاذ هاشم النحاس واحدة من أهم الدراسات التي تبحث في موضوع التعبير عن الهوية القومية في السينما العربية، سواء لارتباطها بالموضوع نفسه بما يحمله من أهمية متميزة، أم لما بذله فيها من جهد علمي حاول أن يشق به طريقه في معترك وعر يتعلق بسينما كانت قد تهاونت في حق نفسها ذاكرة وتقويماً، بالرغم من بدايتها الضاربة في عمق تاريخي لا بأس به.

تتدفق الدراسة التي قدمها الباحث في ستة فصول، خصص الأول منها للمقدمة، ثم أربعة فصول عن التجربة السينمائية في مجال التعبير عن الهوية القومية بكل من مصر، العراق، الجزائر، وسوريا. . . أما الفصل السادس والأخير فقد تم تخصيصه لخلاصة الدراسة ورؤية الباحث لما ينبغي أن يكون عليه مستقبل السينما العربية.

في الفصل الأول الخاص بمقدمة الدراسة يوضح الباحث طبيعة موضوعه وحدوده. ويبدأ بالقاء الضوء على أهمية قضية الهوية الثقافية العربية وكيف تزايدت هذه الأهمية بوجه خاص بعد نكسة عام ١٩٦٧. حينما تطلب الأمر اعادة النظر لمراجعة كل اتجاهات الوطن العربي على كل المستويات سواء في السياسة أم الاقتصاد أم الثقافة. . والفن. . وفي نطاق الفن توجد السينما كوسيلة تعبيرية تعد كأقوى الوسائل الفنية تأثيراً في تشكيل وجدان وذهن الجمهور العربي المعاصر. وبالتالي فإن اعادة النظر في كيفية توظيف فن السينما قد أصبح مطلباً هاماً للوصول الى سينما عربية أكثر صدقاً وتعبيراً عن هويتنا القومية.

وتحقيق هذا المطلب، يتطلب ابتداء القيام بدراسة الواقع الفني للتجربة الفيلمية داخل الوطن العربي حتى يمكن تحديد الصورة المبدئية لما يجب أن يكون عليه الفيلم في مستقبل المنطقة العربية.

(*) استاذ بالمعهد العالي للسينما في مصر، وعميد معهد النقد الفني فيها سابقاً.

ولتحديد هذه الصورة، يقوم الباحث بطرح أسئلة رئيسية ثلاث يرى ان الاجابة عنها سوف تساعد على تحديد الصورة التقريبية لواقع التجربة العربية في السينما. . وهذه الاسئلة هي :

- الى أي حد استطعنا من خلال تجربتنا الفيلمية استيعاب هذا الفن الوافد أصلاً، ليصبح أداة طبيعية في حوزتنا، للتعبير عن هويتنا القومية؟

- ما هي مظاهر القصور، ولماذا؟

- ما هي الصورة التي يجب أن يكون عليها الفيلم في معالجة هذه القضية وكيف يتم ذلك في حدود توظيف الفيلم كفن. . ؟

وقبل أن يدلف بنا الباحث الى صلب الدراسة، فانه يشير الى الصعوبة التي تحيط بمثل هذه الدراسة بسبب عدم وفرة المراجع في مجالها الى جانب عدم وجود «سينماتيك» للسينما العربية بينما تمثل المشاهدة المباشرة للأفلام موضوع الدراسة أساساً هاماً لها. . ومن ثم فانه يقرر من البداية أن محاولة استقرائه لواقع التجربة السينمائية العربية لا ينبغي أن تؤخذ على انها سوف تكون إحاطة شاملة به، ذلك لأن البحث يهدف لأن يكون بحثاً استطلاعياً يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من اجابات. . وأن ما يمكن التوصل اليه عن طريقه هو بمثابة أحكام أولية يرجو اعتبارها مجرد فروض اجتهادية يطرحها لتكون موضوعاً للحوار والاختبار ودراسات تالية اكثر عمقاً.

وأخيراً فانه يقتصر في دراسته على التجربة السينمائية في كل من مصر وسوريا، والعراق، والجزائر ذلك لأنه يرى في تجربة هذه البلدان الأربعة، ما يكفي لإثارة الأسئلة اللازمة واستيعاب التجربة العربية في تنوعاتها في هذا المجال.

١ - السينما في مصر، وتجربتها المتشعبة

ويدخل بنا الباحث الى صلب الدراسة بادئاً بواقع التجربة السينمائية في مصر، والتي وصفها بالتشعب الى جانب كونها أضخم التجارب السينمائية في الوطن العربي، وذلك سواء على المستوى العربي العام أي التعبير عن الهوية القومية العربية أم على المستوى العربي الخاص بمعنى التعبير عن الانسان العربي في مصر. ومن خلال المستوى العام يرى الباحث تجربة السينما المصرية في هذا المجال من خلال ثلاث نوعيات رئيسية هي :

أ - الأفلام الاسلامية التي ترتكز على الثقافة الاسلامية سواء بشكل مباشر ام غير مباشر. وعلى مستوى الشكل المباشر يرى انها باستثناء فيلم «الناصر صلاح الدين» لم ترتفع في معظمها الى المستوى الفني اللائق بمضامينها لأنها وجهت الاهتمام الأكبر الى الدقة

التاريخية أو النواحي الزخرفية اكثر من الاهتمام بالمعالجة. أما على المستوى غير المباشر فقد تم استغلال تراث الثقافة الاسلامية كقيم دينية في الأفلام التي تدور حول القضايا الاجتماعية كمجرد ركيزة تقوم عليها مقولة أو فكرة الفيلم الرئيسية فبدت في صورتها العامة أقرب الى كونها وسيلة للتسكين النفسي ودغدغة المشاعر الدينية لدى الجماهير.

ب ـ الأفلام التي ترتبط بسمات عربية مستمدة من التراث الثقافي العربي، كافلام «الف ليلة وليلة»، «عنترة وعبلة»... أو التي تستوحي الجو العربي التاريخي مثل «وداد»، «دنانير»... أو التي تدور في البيئة البدوية. وتبدو معظم أفلام هذه الشريحة بسمة استهلاكية لمجرد التسلية.

ج ـ أفلام الحروب الخمس.. أي أفلام حروب عام ١٩٤٨، عام ١٩٥٦، عام ١٩٦٧، عام ١٩٦٩، (الاستنزاف)، وتشرين الأول/ اكتوبر عام ١٩٧٣ وهي باستثناء افلام مثل «اغنية على الممر»، «الظلال على الجانب الآخر»، «العصفور»، «ابناء الصمت» لم ترتفع في معظمها الى مستوى قيمة أحداثها.

أما عن افلام المستوى الخاص أي التعبير عن الانسان العربي في مصر، فان الباحث يرى أفلام هذا المستوى من خلال أربع شرائح هي:

أ ـ افلام التراث الشعبي... سواء تلك التي تضم سمات من هذا التراث من الناحية البيئية أم القيمية أم السلوكية كنسيج للبيئة الشعبية وتتراوح ما بين الجودة مثل «العزيمة» والسطحية مثل «عزيزة»... أو تلك التي تتخذ من المأثور الشعبي (المواويل) موضوعاً أساسياً وبشكل مباشر، وهي على قلتها يبرز من بينها فيلما «حسن ونعيمة»، «شفيقة ومتولي».

ب ـ أفلام الشخصيات الرائدة مثل «مصطفى كامل»، «سيد درويش»، «قاهر الظلام». وبينما يبدو الأولان في شكل تربوي أو سرد تقريري فان الثالث يضعف من قيمة التفوق الذاتي لشخصية طه حسين بتركيزه على علاقته بزوجته الفرنسية.

ج ـ الأفلام السياسية... ويركز من خلالها الباحث الضوء على فيلم «زائر الفجر» كأهم أفلام هذه الفصيلة.

د ـ افلام الواقع الاجتماعي.. وتمثل أهم ما قدمته السينما العربية في مصر تعريفاً بالمجتمع المصري والكشف عن هوية الانسان فيه. ويتصدر مخرجي هذه المجموعة اسماء مثل كمال سليم في «العزيمة» وكامل التلمساني في «السوق السوداء» ثم كل من صلاح أبو سيف، يوسف شاهين، بركات، كل بعدد متميز من بين أفلامه، وتوفيق صالح بكل أفلامه الخمسة.

ويختتم الباحث تقويمه لتجربة السينما العربية في مصر على انها استطاعت من خلال اتجاهاتها المتنوعة المساهمة في التعبير عن هويتها العربية سواء على المستوى القومي العام أم المستوى الاقليمي الخاص بنسب مختلفة. وبصفة خاصة فان ما قدمته من أفلام متميزة عن الواقع الاجتماعي، يكشف عن هويتها المصرية العربية، وأصبح يمثل جزءاً أصيلاً من الثقافة العربية لصدق تحليلها وشعبيتها.

٢ ـ التجربة السينمائية في العراق:

وقد بدأت التجربة في عام ١٩٤٨ بفيلم «عليا وعصام» إلا أن انتاجها لم يتعد ٥٥ فيلماً على مدى حوالى خمسة وثلاثين عاماً. ومن بين هذه يبرز فيلم «الظامئون» عام ١٩٧٣ لمحمد شكري جميل محتلاً مكان الريادة في السينما العراقية مثلما في حالة فيلم «العزيمة» بالنسبة للسينما المصرية.

ويضع الباحث أفلام السينما العراقية في ثلاث شرائح هي:

أ ـ **الأفلام الاجتماعية**: وتهدف الى التحليل الاجتماعي من منظور سياسي، مثل أفلام «الفهد» عام ١٩٧٧ لفيصل الياسري، «بيوت في ذلك الزقاق» عام ١٩٧٧ لقاسم حول... وتمثل هذه النوعية التيار الغالب في التجربة العراقية.

ب ـ **أفلام الاتجاه القومي**: مثل فيلم «القنّاص» عام ١٩٧٩ لفيصل الياسري، و«القادسية» لصلاح أبو سيف. ولم يقدر لها النجاح لضعف معالجتها.

ج ـ **الأفلام الاتجاه الوطني والقومي**: والتي تمثل كفاح الشعب العراقي ضد المستعمر أو السلطة ويبرز من بينها فيلما «الأسوار» عام ١٩٧٩ لمحمد شكري جميل، «الأيام الطويلة» عام ١٩٨٠ لتوفيق صالح.

ويختتم الباحث دراسته للتجربة العراقية برؤيته لها أنها كانت في أفضل حالاتها خلال تعبيرها عن هويتها المحلية بعدد من أفلامها الاجتماعية والوطنية.

٣ ـ التجربة السينمائية في الجزائر

ويراها الباحث تجربة ملتزمة من البداية لمولدها في أحضان الثورة إبان حرب التحرير، وهذا بالرغم من بعض القصور في التقنية الخاصة ببعض افلامها وبالرغم من بعض المبالغات العاطفية والفكرية.

أما انجازات السينما الجزائرية فان الباحث يقسمها في شكل ثلاث موجات رئيسية:

أ ـ **الموجة الأولى**: وتمثل الافلام المرتبطة بحرب التحرير من خلال ثلاثة محاور، ما

سبق الحرب من ارهاصات. . «وقائع سنوات الجمر» عام ١٩٧٤ لمحمد الأخضر حامينا ـ والحرب ذاتها «ريح الأوراس» عام ١٩٦٦ لحامينا «الأفيون والعصا» عام ١٩٧٠ لأحمد راشدي ـ آثار الحرب «الارث» عام ١٩٧٤ لمحمد بوعماري.

ب ـ الموجة الثانية: وتمثل أفلام الجيل الثاني من مخرجي السينما الجزائرية كما تعبر عن واقع المجتمع الجزائري عقب الاستقلال والقضايا التي اهتمت بها الثورة. . . ومن أهم أفلامها «الفحام» لمحمد بوعماري الذي اعتبره النقاد رمزاً للبداية الحقيقية للسينما الجزائرية.

ج ـ الموجة الثالثة: وتمثل نضج السينما الجزائرية وبداية سينما غير دعائية تستكشف وتعبر عن الانسان الجزائري. . . ومن أهم أفلامها «عمر قتلته الرجولة» عام ١٩٧٦ لمرزاق علواش، و«مغامرات بطل» عام ١٩٧٨ للمخرج نفسه و«حسن تاكسي» لمحمد سليم رياض.

ويختتم الباحث دراسته عن السينما الجزائرية بتركيز كلمته على الموجة الثالثة كاتجاه اكثر رجاحة واكثر اقتراباً من الحياة وصدقاً في التعبير عن الشخصية العربية الجزائرية.

٤ ـ تجربة السينما العربية في سوريا

ويقرر الباحث أن التجربة السورية هي التجربة التالية للتجربة المصرية تاريخاً وكماً، حيث بدأت أول أفلامها «المتهم البريء» في عام ١٩٢٨، كما بلغ حجم انتاجها حوالى مائة فيلم. . ومع ذلك فان التجربة السينمائية في سوريا لم تبدأ بداية حقيقية إلا مع دخول القطاع العام الى المجال السينمائي في عام ١٩٦٣. وبالرغم من أنه لم ينتج إلا حوالى عشرين فيلماً إلا انه قد بعث النشاط في القطاع الخاص الذي انتج حوالى ٧٦ فيلماً في الفترة من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٧٨.

ويقسم الباحث انتاج السينما السورية من خلال ثلاث فصائل هي:

أ ـ أفلام الواقع الاجتماعي: وتدور افلامها في معظمها حول تحليل الصراع الطبقي سواء في المدينة أم في الريف، وقد احتوت عدداً لا بأس به مما تميز بجدية المعالجة. . . وظهرت بواكير هذه الشريحة بفيلمي «سائق الشاحنة» عام ١٩٦٨ للمخرج اليوغسلافي بوشكو بوفوتشينتيش، و«الفهد» عام ١٩٧٢ لنبيل المالح.

ب ـ أفلام القضية الفلسطينية: واحتوت ضمن ما قدمته فيلمين من أهم الأفلام في هذا الاتجاه، وهما «المخدوعون» عام ١٩٧٢ لتوفيق صالح و«كفر قاسم» عام ١٩٧٤ لبرهان علوية (انتاج مشترك مع لبنان).

ج - الأفلام القومية: وتركز على القضية القومية والهوية القومية في جوهرها وأهمها يبدو في فيلمي «المغامرة» عام ١٩٧٤ لمحمد شاهين، «الحدود» عام ١٩٨٤ لدريد لحام.

ويختتم الباحث دراسته لتجربة السينما السورية مقرراً انه بالرغم من انحدار معظم أفلام القطاع الخاص الى السوقية، وبالرغم من جنوح عدد من أفلام القطاع العام نحو الشكلية أو عدم تواصلها مع الجمهور الا ان تجربة السينما السورية قد قدمت أفضل أفلامنا القومية على مستوى التجربة العربية عموماً مما يمكن اتخاذه نموذجاً للعمل السينمائي العربي في هذا الاتجاه.

٥ - ختام الدراسة

ويختتم الباحث دراسته بادئاً بتأكيد حدود الدراسة ووعيه لبعض نواحي القصور فيها، اما بسبب محدودية الامكانيات المتيسرة او بسبب عدم تمكنه من مشاهدة عدد من الأفلام التي كان يرى ضرورة مشاهدتها. الا انه في النهاية يرجو أن تكون دراسته مجرد خطوة على الطريق وتثير من الأسئلة ما يمكن أن يكون موضوعاً للحوار حول القضية المثارة.

ثم يركز على ما استخلصه منها في صورة شرطين معيارين يمكن أن يتخذا منطلقاً لرفع مستوى الفيلم العربي بما يحقق التعبير الأفضل عن الهوية القومية العربية، وهذان هما: الأصالة والمعاصرة - الوحدة والتنوع.

وعن الأول يقرر بأن هناك فارقاً هاماً بين مجرد وجود هذه الأصالة في أعمال السينما العربية من خلال توظيفها للتراث، ومدى فعالية هذا التوظيف. ذلك لأن القلة من الأفلام فقط نجحت في ربط الأصالة بالمعاصرة. فالأصالة لا تعني مجرد الارتباط بالماضي التراثي (اسلامياً عربياً أو شعبياً) كما أن المعاصرة لا تعني مجرد تناول أحداث تجري في الزمن الحاضر. ذلك لأن الأصالة والمعاصرة تمثلان وحدة متكاملة. وهذا ما ينبغي التنبه اليه مستقبلاً كشرط جوهري لتأكيد الهوية القومية من خلال أعمال السينما العربية.

أما عن الشرط الثاني ويتعلق بمبدأ الوحدة والتنوع فيقصد به أهمية توافر مظاهر وسمات الوحدة بين الأقطار العربية بالرغم من التنوع الطبيعي داخل بيئاتها المتعددة. وهذا ما لم تنجح غالبية الأفلام في تحقيقه. وعلى سبيل المثال، فان الأفلام التي انتجها القطر الجزائري عن ثورة التحرير قد أهملت أو فاتها ربط نضال الشعب الجزائري بالنضال العربي، وبالمثل فان معظم أفلام الحروب الخمس في تجربة السينما المصرية بدت ذات بعد واحد وكأنها معزولة عن قاعدتها العربية.

واستطراداً لمبدأ الوحدة والتنوع، فان الباحث يرى جانباً مكملاً له يتمثل في مشكلة حوار الفيلم ما بين الأقطار العربية المختلفة، الأمر الذي يحد من الانتشار المتبادل الذي

ينبغي ان يكون عليه مجموع أفلام هذه الأقطار. وفي هذا الخصوص فانه يرى الحل متمثلاً في تراكيب العربية الفصحى المبسطة مع الحفاظ على مذاق اللهجة المحلية من خلال اللكنة، وبعض العبارات الضرورية المحدودة.

٦ ـ التعقيب على الدراسة

لا شك أن الجهد العلمي الذي قدمه الباحث الاستاذ هاشم النحاس خلال جولته البحثية عن تجربة السينما العربية في تعبيرها عن هويتها القومية، يتطلب منا ابتداء أن نقدم له كل التحية والتقدير.

ولا شك أيضاً انه بالرغم من وعورة الموضوع لما يحيط به من صعوبات، فإن القارىء يستشعر من خلال متابعته للبحث مدى اصرار الباحث على استخراج أكبر كمٍّ علمي ممكن من المادة المحدودة التي تعامل معها.

إضافة الى ذلك فانه لا يفوتنا مضاعفة التحية والتقدير للباحث على موضوعيته: وتواضعه العلمي الذي تجلى في مبادرته بالاعتراف بنواحي قصور البحث التي ارتآها محيطة به، فضلاً عن نظرته له كمجرد محاولة استطلاعية يرجو اعتبار ما تتوصل اليه مجرد فروض اجتهادية يطرحها لتكون موضوعاً للحوار والاختبار ودراسات تالية اكثر عمقاً.

وتأسيساً على هذه المبادرة المحمودة من جانب الباحث، فاننا نقدم ملاحظاتنا على بحثه بأمل أن تقدم شيئاً مفيداً... وهذه نوردها من خلال قسمين: الأول يختص بملاحظاتنا على الموضوع، والثاني بملاحظات الشكل أو تنظيم البحث.

٧ ـ الملاحظات على الموضوع

أ ـ بالرغم من أن الباحث قد ساق بعض التبريرات عن عدم تعرضه لمساهمة السينما التسجيلية في مجال التعبير عن الهوية القومية، وأهمها رؤيته لها بأنها تستحق دراسة منفصلة قائمة بذاتها لاختلاف طبيعتها عن السينما الروائية، فاننا لا نشاركه هذا الرأي. ذلك ان منطلق موضوعه يتمثل في توظيف السينما للتعبير عن الهوية القومية العربية. والسينما كوسيلة لتحقيق هذا الهدف، ينبغي النظر اليها ككل لا يتجزأ. ولا نعني بذلك وجوب أن تتضمن الدراسة بحثاً تفصيلياً في انجازات السينما التسجيلية العربية، بل القاء الضوء على أهم انجازاتها المرتبطة بموضوع البحث ومن ثم كان ينبغي ان تتضمن الدراسة فصلاً مستقلاً على الأقل لتغطية هذا الجانب.

ب ـ أورد الباحث أيضاً بعض التبريرات عن أسباب اسقاطه للتجارب السينمائية في بعض الأقطار العربية الأخرى مثل لبنان وتونس والمغرب والكويت والسودان وليبيا، اما

لعدم احتواء أي منها لثقل مؤثر من ناحية أو لضآلة الانتاج في أي منها من الناحية الأخرى، مما لا يمثل من وجهة نظره تجارب متكاملة تستحق التقويم. وفي هذا أيضاً نختلف مع الباحث من حيث أن البحث كان ينبغي أن ينظر الى تجربة السينما العربية نظرة شاملة. وبالنسبة للتجارب المحدودة في هذه الأقطار فقد كان ينبغي افراد فصل مستقل يضمها جميعاً بصرف النظر عن حجم التجربة في كل منها. وهذا كي تصبح الدراسة متكاملة ومتفقة مع منطلقها في رصد وتقويم انجازات السينما العربية ككل وليس من خلال مراكز الانتاج المتميزة فقط.

ج ـ ومن المنطلق نفسه، فقد اشار الباحث الى فيلم «الرسالة» لمصطفى العقاد في غمار تبريره لاسقاط بعض التجارب السينمائية لمحدوديتها ونحن نرى أن فيلم «الرسالة» إضافة الى فيلم «عمر المختار» للمخرج نفسه والذي لم يشر الباحث اليه، يمثلان معاً تجربة فريدة متكاملة ترتبط بموضوع البحث ارتباطاً قوياً، فضلاً عن كونهما الفيلمين الوحيدين في مجال التعبير عن الهوية القومية العربية اللذين حظيا بنوع من الانتشار العالمي، الأمر الذي كان يتطلب افراد مساحة لهما لتقويمهما تقويماً تفصيلياً.

د ـ كان ينبغي على الباحث ان يضمن مقدمة دراسته الاشارة الى الدراسات السابقة على دراسته عن السينما العربية وأوجه الاختلاف أو الارتباط بين دراسته وبينها. وذلك وصولاً الى تحديد أدق لحدود بحثه وأهميته وهدفه. ونكتفي هنا بالاشارة الى كتاب جان الكسان عن السينما في الوطن العربي والذي تردد ذكره كثيراً كمصدر للباحث خلال بحثه، ومع ذلك فان المقدمة خلت من الاشارة اليه من قريب أو بعيد.

٨ ـ الملاحظات على الشكل

أ ـ لم يتبع الباحث منهجاً ثابتاً في تقسيم مفردات فصول البحث الخاصة بالتجارب السينمائية في الأقطار الأربعة التي ركز عليها. فقد اختلف التقسيم المستخدم من فصل الى آخر فضلاً عن تأرجحه بين أكثر من شكل فتارة يتم على أساس النوعية السينمائية وتارة يلجأ الى التقسيم على أساس المراحل مثلما في حالة السينما الجزائرية التي قسمت الى ثلاث مراحل في شكل: موجة أولى، وموجة ثانية، وموجة ثالثة.

ومثل هذا المنهج غير الثابت في تقسيماته للفصول المتماثلة من شأنه ان يصعب من مهمة القارىء في الربط والمقارنة بين النوعيات المتماثلة وبما بينها من أوجه تشابه أو اختلاف.

ب ـ ذكر الباحث في خلاصة دراسته ان بعض الأفلام التي تعرض لها ربما بدت في حاجة الى مزيد من التحليل إلا انه خشى أن يخل بالتوازن بين اجزاء البحث وبعضها. . الخ.

وفي رأينا ان التوازن بين أجزاء البحث لم يتوافر بالقدر الذي كان الباحث يسعى اليه. فقد حظيت بعض الأفلام بتفصيل شديد بشكل ملحوظ، مثل أفلام «كفر قاسم» و«الحدود» و«المخدوعون» و«الناصر صلاح الدين»... ومع تسليمنا بأهميتها المتميزة إلا ان ما حظيت به من تحليل قد بلغ في مجموعه نسبة ما بين ٢٠ بالمائة و ٢٥ بالمائة من مساحة الفصول الأربعة عن التجارب السينمائية في الأقطار الأربعة... من الناحية الأخرى فان فيلم مثل «العزيمة» وما يتمتع به من مكانة ريادية لم يحظ من الباحث إلا بسطر بينما أفرد لفيلم «الظامئون» والذي شبهه بالعزيمة بالنسبة للسينما العراقية مساحة وان كانت ليست بالكبيرة إلا أنها كانت كافية لتوضيح معالم أهميته.

ج - بدت خلاصات الفصول الأربعة عن التجارب السينمائية مقتضبة الى حد كبير وتأخذ شكل الاحكام القاطعة بينما يتطلب الأمر مساندتها بحيثيات مركزة تذكر القارىء بأهم الخطوط العريضة في الفصل موضوع الخلاصة. من ناحية اخرى، فان الخلاصة المتعلقة بالسينما الجزائرية بدت مفتقدة لحدود واضحة أو بدت كخلاصة ملحقة بنهاية تقويم الموجة الثالثة في السينما الجزائرية وليست عن هذه السينما ككل.

ختـــام

وأخيراً، فمع أملنا بأن تكون الملاحظات التي قدمناها متضمنة في مجموعها حداً أدنى من الفائدة، فاننا نود أن نشير الى أنها لا تنتقص من الجهد العلمي المرموق الذي قدمه الباحث والذي نود ونحن نختتم تقريرنا هذا أن نؤكد مرة أخرى على تقديرنا وتحيتنا له، مؤملين ان نحظى منه بالمزيد على الطريق نفسه، مع كل ثقتنا فيما يتمتع به من قدرات علمية تستحق الإشارة.

فهرس

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ذ)

(ر)

(ز)

(س)

(ي)